المشروع القومى للترجمة
المركز القومى للترجمة

المجلد الثالث



موسوعة تاريخ السينما فى العالم

السينما المعاصرة

(1960 - 1995)

إشراف: جيوفرى نوويل سميث
ترجمة: أحمد يوسف
مراجعة: هاشم النحاس

علي مولا

1587

موسوعة تاريخ السينما فى العالم

(المجلد الثالث)

السينما المعاصرة

(١٩٦٠-١٩٩٥)

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1587
- موسوعة تاريخ السينما فى العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة
- جيوفرى نوويل سميث
- أحمد يوسف
- هاشم النحاس
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:
Oxford History of World Cinema
Edited by: Geoffrey Nowell-Smith

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ **فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤**
El Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

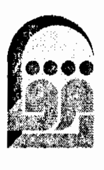
موسوعة تاريخ السينما فى العالم

(المجلد الثالث)

السينما المعاصرة

(١٩٦٠-١٩٩٥)

إشـــــــــــــراف : جيوفرى نوويل سـميث
ترجمـــــــــــــة : أحمـــــد يوســـــف
مـــراجعـــــــة : هاشـــم النحـــاس



2010

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

سميث ، جيوفرى نوويل

موسوعة تاريخ السينما فى العالم (مج٣) تحرير: جيوفرى نوويل سميث، ترجمة: أحمد يوسف، مراجعة: هاشم النحاس

ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠

١٠٤٠ ص ، ٢٤ سم

١ - السينما - تاريخ .

(أ) سميث ، جيوفرى نوويل (محرر)

(ب) يوسف، أحمد (مترجم)

(ج) النحاس ، هاشم (مراجع)

(د) العنوان ٧٩١,٤٣٠٩

رقم الإيداع ٢٤٢٠٨ / ٢٠٠٩

الترقيم الدولى : I.S.B.N -978-977-479-779-1

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقـــدمة

بقلم: جيوفرى نوويل سميث

كانت المتغيرات التى حدثت للسينما فى العالم منــذ عــام ١٩٤٥ تغيــرات تدريجية فى معظمها، فلم يكن هناك حدث بعينه يمكن مقارنته بالانتقال السريع نحو الصوت الذى اجتاح العالم حوالى عام ١٩٣٠، ومع ذلك فإن السنوات التى تــدور حول عام ١٩٦٠ يمكن اعتبارها خطًا فاصلاً، بسبب التطورات التى حدثت عبــر أنحاء العالم، وجعلت السينما المعاصرة مختلفة فى العديد من النواحى عنهـــا فـــى الفترات السابقة.

لقد كان أهم هذه التغيرات ــ على الرغم من أنه كان أكثرها تدريجية أيضًا ــ هو الذى نشأ عن انهيار نظام الأستوديو فى هوليوود، وكل النظم التـــى كانــت تحاكيه وتنافسه فى كل البلدان الأخرى. وفى بداية الستينيات كان نظام هوليوود فى حالة فوضى كاملة، فقد تسبب انخفاض عدد الجمهور، وإخفاق بعض الأفـــلام ذات التكاليف العالية، فى وضع الشركات الكبرى على حافة الإفلاس أو الاستيلاء عليها من المنافسين. وبينما كانت الشركات الكبرى تتخبط، دخلت الساحة شركات جديدة مثل شركة "أميريكان إنترناشيونال بكتشرز"، لتصنع أفلامًـــا ذات ميزانيـــة قليلـــة موجهة إلى جمهور الشباب ودور عرض السيارات.

كانت هذه الأفلام فى معظمها وصفات تقليدية، لكن الوصفة كانت مرنة لـــذلك ظهرت أنماط فيلمية جديدة، وأنماط فرعية، مثل فيلم الطريق، وهى الأنمـــاط التـــى تركت أثرًا كبيرًا ليس فقط على التيار الرئيسى فى هوليوود ولكن على السينما فـــى

مختلف أنحاء العالم. لقد كان على التيار الرئيسى ذاته أن يتجه إلى الابتكار، مستلهمًا المنافسين ذوى الأسواق المحدودة المتواضعة، أو من السينما الجديدة التى كانت تنمو آنذاك فى أوروبا.

لم تكن الأزمة التى تواجه الشركات الكبرى تعنى نهاية قوتها، لأنها كانت قادرة على تحويل ذاتها وتجميع قبضتها على التوزيع فى كل أنحاء العالم، ولكن بحلول الستينيات كان النظام شديد التكامل، الذى يسمح بتحكم شركة واحدة فى كل عناصر صناعة الفيلم، من كونه فكرة إلى الإنتاج إلى التوزيع والعرض، كان هذا النظام قد أصبح عتيقًا تمامًا، ولم تكن هذه الحالة فى الولايات المتحدة وحدها، وإنما فى البلدان الأخرى التى سارت وراء النموذج الأمريكى، والتى كانت قد بدأت تواجه مشكلات مماثلة فى تناقص عدد الجمهور وعدم استقرار السوق.

وفى أوروبا كان أكثر الأحداث أهمية هو الانفجار المفاجئ للموجة الفرنسية الجديدة، مع الأفلام الروائية الأولى لكلود شابرول، وفرانسوا تروفو، وجان لوك جودار، وآلان رينيه، الذين تتابعوا الواحد بعد الآخر فى عامى ١٩٥٨ و١٩٥٩. لقد سبقت الموجة الجديدة بوقت قصير حركة "السينما الحرة" فى بريطانيا، وأعقبتها "السينما الألمانية الشابة" التى أعلنت عن وجودها فى "بيان أوبرهاوزن" فى عام ١٩٦٢، واستمرت خلال هذا العقد فى إحياء السينما الألمانية الغربية التى كانت قد فقدت بريقها. أما فى إيطاليا فقد كان التغير أقل مفاجأة، لكنه لم يكن أقل أهمية، مع عرض فيلم فيللينى "الحياة اللذيذة"، وفيلم أنطونيونى "المغامرة" فى عام١٩٦٠، اللذين أعلنا بوضوح أفول الواقعية الجديدة وبزوغ سينما الفن الجديدة.

كما عاشت السينما فى أوروبا الشرقية نهضة خلال الستينيات، بدأت على مهل مع "ذوبان الجليد" الذى حدث مع وفاة ستالين فى عام ١٩٥٣ وانتشر تأثيره فى أنحاء العالم الشيوعى. كان ذوبان الجليد يعانى من التقلبات، فقد انطفأ مع الغزو السوفيتى لتشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩٦٨، نفس العام الذى شهدت فيه موجة التمرد الطلابى نوعًا من التسييس لفترة قصيرة فى السينما فى الغرب، خاصة فى فرنسا وألمانيا.

ولم تقتصر التغيرات فى الستينيات على أوروبا، فقد أعطت الثورة الكوبية فى عام ١٩٥٩ قوة دافعة للسينما الجديدة فى أنحاء أمريكا اللاتينية، خاصة فى البرازيل. أما فى اليابان، فقد كان نظام الأستوديو الذى رعى أعمال سينمائيين عظام مثل ميزوجوشى وأوزو، يعانى هو الآخر من الأزمة، وفى ظل مناخ التغيرات ظهر على المسرح مخرجون مثل ناجيزا أوشيما، الذى لعب فى السينما اليابانية دورًا يحاكى دور جودار فى فرنسا.

لقد أدت السينما الجديدة فى أنحاء العالم إلى اتساع حدود فيلم الفن، وجذبت جمهورًا جديدًا إلى دور العرض، تشكل السينما بالنسبة له أهمية ثقافية. وخلال الستينيات وعبر السبعينيات تحدثت السينما على نحو أكثر مباشرة على جمهور شاب أكثر مما فعله أى فن تقليدى آخر، لكن خارج إيطاليا وفرنسا لم تكن السينما الجديدة تمثل ظاهرة جماهيرية، وبسبب محدودية حجم الجُمهور كان على السينما الجديدة أن تكون قليلة التكاليف، أو تضطر للجوء إلى الدعم الحكومى (أو الاثنين معًا) لكى تظل على قيد الحياة.

وبحلول السبعينيات، بدأ فوران السينما الجديدة فى الفتور، عندما أصبحت هامشية، أو تم امتصاصها من التيار الرئيسى، ومع ذلك فإن هذا أعطى حيوية جديدة لسينما التيار الرئيسى، ليس فى أوروبا وحدها، ولكن أيضًا فى الولايات المتحدة عندما ظهر جيل جديد من صناع الأفلام المثقفين سينمائيًا، الذين جاءت تجاربهم الأولى من "طاحونة" الأفلام الرخيصة التى تتلاعب على أوتار جمهور بعينه، لكن آفاقها الثقافية تشكلت من الفرجة على الأفلام الأمريكية القديمة على شاشة التليفزيون، وعلى الأفلام الأوروبية فى الجمعيات السينمائية ونوادى السينما ودور العرض فى الجامعات. ومن كوبولا إلى سبيلبيرج إلى سكورسيزى إلى وودى ألين إلى كوينتين تارانتينو، كان المخرجون الأمريكيون الكبار الذين ظهروا منذ السبعينيات يحملون تأثرًا كبيرًا بالسينما الأوروبية.

لكن هذه السينما الأوروبية هى الآن بدورها فى أزمة، فى نفس الوقت الذى استطاعت فيه الشركات الكبرى، بعد أن تعافت من الاضطرابات التى عاشتها فى الستينيات، أن تستعيد قوتها، فهى لم تنجح فقط فى مقاومة تحدى المستقلين فى الإنتاج والتوزيع فى السوق المحلية، لكنها كسبت، أو استعادت، سيطرتها على السوق العالمية كما كانت فى العشرينيات قبل أن يعوقها مزيج من العوامل بين الثلاثينيات والسبعينيات. وباستخدام مصطلحات السينما، فإن "النظام العالمى الجديد" الذى أعقب انهيار الشيوعية، لم يكن مجرد انتصار الغرب على الشرق، أو الشمال على الجنوب، ولكن على نحو خاص الانتصار الأمريكى على كل المنافسين.

كان هناك تغير آخر تعود جذوره إلى فترة طويلة، لكنه اتخذ أهمية متزايدة عقدًا بعد الآخر، منذ عام ١٩٦٠، وهو نمو أشكال المنافسة مع وسائل الاتصال الجماهيرية، خاصة التليفزيون. أن السينما المعاصرة تحيا فى بيئة مختلفة تمامًا عن تلك التى عاشتها عندما سيطرت على فترة السينما الصامتة وبدايات السينما الناطقة، هذه البيئة الجديدة تحدد الشكل الحالى وإمكانات التطور فى المستقبل، وما يزال تأثيرها يتغير على نحو مستمر. لقد كان التحدى الأول لاحتكار السينما (مع احتمال تحول جمهورها إلى وسيلة اتصال جماهيرية أخرى) قد أتى من الإذاعة، ثم على نحو أكثر قوة من التليفزيون، الذى أعقبه الفيديو بعد ذلك. لهذا يبدأ هذا الجزء من الكتاب بفصل يحمل عنوان "السينما فى عصر التليفزيون"، يتأمل النمو المطرد الذى بدأ على نحو غير ملحوظ، ثم اعتبر عنصرًا معاونًا ــ ليصبح الآن شريكًا مقلقًا ــ للوسط المنافس الذى ظهر لكى يشكل البيئة التى تعيشها السينما المعاصرة. لقد كان تأثير التليفزيون ووسائل الاتصال ذات العلاقة به ملحوظًا منذ البداية فى الولايات المتحدة، وفيها بدأت إستراتيجيات السينما للتكيف معه. لقد كان التليفزيون، والتحدى الذى شكله تجاه السينما كما يفهم على نحو تقليدى، عاملاً مهمًا فى الطريقة التى سارت بها صناعة السينما ــ فى هوليوود على نحو خاص– فى إعادة تنظيم ذاتها خلال الستينيات والسبعينات، كما أنه ساعد على التحدى

التقنى عندما كان على السينما أن تؤكد على الفوارق بينها وبين منافسها ذى الشاشة الصغيرة، وذلك من خلال السينماسكوب والصوت المجسم، فى نفس الوقت الذى استعارت فيه السينما من التليفزيون بعض التقنيات، مثل الأدوات والآلات خفيفة الوزن من أجل صناعة الأفلام التسجيلية والتجريبية.

لقد كان من إحدى نتائج ضعف نظام الأستوديو فى هوليوود انهيار نظام الرقابة الصارم: ميثاق الإنتاج الشهير. فمن أجل خطوة أبعد فى التأكيد على الفارق بينها وبين وسائل التسلية الموجهة للعائلة (التى يقدمها التليفزيون)، وأيضًا كطريقة لمواجهة منافسة الأفلام الأوروبية التى تتعرض لرقابة أقل وطأة، فإن هوليوود نقحت وحررت تصنيفاتها الرقابية. لقد اكتسبت السينما حرية جديدة فى التعبير، ولكنها اكتسبت أيضا شكلاً جديدًا من تحديد الجمهور الذى يتوجه إليه هذا الفيلم أو ذاك، لذلك فقد بدأ تصنيف الأفلام حسب قدر الجنس والعنف الذى يتم حسابه لاستهداف جمهور معين ومجموعة عمرية بذاتها.

إن تحرير الرقابة يمكن أن ينظر إليه كجزء لا يتجزأ من عملية أوسع للتغير الاجتماعى اجتاحت المجتمع الغربى بشكل عام خلال الستينيات. وفى الولايات المتحدة كان العنصر الأكثر أهمية فى هذه العملية هو التحول فى توازن ثقافات الأغلبية والأقلية الذى بدأ مع حركة الحقوق المدنية فى الستينيات، لذلك فقد كان ملائمًا أن يأتى فصل "الأفلام الأمريكية" ليبدأ فى دراسة وجود الزنوج فى السينما الأمريكية، والتغيرات التى حدثت منذ أن نظر الناس البيض فى الكابينيتوسكوب للفرجة على فيلم "بربرى يرقص" وأفلام تحمل مثل هذه العناوين المهينة. أن الوجود المتنامى للسود (والأقليات الأخرى) فى السينما لم يكن مع ذلك سهلاً فى سينما التيار السائد التى تتوجه إلى الطبقة المتوسطة فى أمريكا. لقد كانت هوليوود دائمًا، من القمة إلى القاع، ومن الأفلام التجارية ذات الميزانيات الضخمة إلى أفلام "طاحونة" المقاولات قليلة التكاليف ـ هى الآلة حيث تتم إدارة الصراع وبث الرسائل من أجل إرضاء الأغلبية المفترضة للجمهور. لهذا فإن الصراعات العرقية

والجنسية وبين الأجيال كان يتم حلها لتلائم القطاع المتوسط المثالى المفترض من الجمهور، الذى لا يمكن الابتعاد عنه إلا بقدر متواضع ومحسوب. وفيما يبدو أن الأفلام وحدها هى التى تستطيع تقسيم الجمهور، فهناك أفلام تتوجه إلى الشواذ، أو السود، أو الشباب، وهذا ما لا يستطيع وسيط فنى آخر أن يفعله فيخرج عن قيم الإجماع الجماهيرى. لهذا من أهم اهتمامات هذا القسم من الكتاب هو الطريقة التى استطاعت بها هوليوود منذ الستينيات أن تمتص وتستوعب ــ وإلى حد كبير تحيد ــ الضغوط عليها من السينما القادمة من خارج التيار الرئيسى من جانب، ومن الانقسامات الاجتماعية المتوالية من جانب آخر.

إن أكثر التطورات إثارة، من الناحيتين السياسية والفنية، التى عاشتها السينما منذ عام١٩٦٠، قد حدثت خارج التيار الرئيسى، فإن مناخ طرح التساؤلات السياسية فى الستينيات اشترك مع دخول التقنيات خفيفة الوزن لكى يحدث ثورة فى السينما التسجيلية، تجسدت فى حركة "سينما الحقيقة"، كما أن السينما الطليعية ــ التى شهدت سكونًا منذ الثلاثينيات ــ عادت للحياة فى هذا المناخ، وتجسدت فى سينما "الأندرجراوند". أما شبه الاختفاء لسينما التحريك من التيار الرئيسى فقد عوضته حيوية غير عادية داخل أوساط فنانى التحريك المستقلين، والذين تبقى أعمالهم ــ للأسف ــ مجهولة للقطاع الأكبر من الجمهور، إلا إذا عرضت بين الحين والآخر فى التليفزيون. فى نفس الوقت، وداخل التيار الرئيسى ذاته، كان من المعتاد أن يحمل شريط الصوت ــ والموسيقى التصويرية على نحو خاص ــ عبء الإبداع، لذلك فإن كل التنويعات الموسيقية المعاصرة الممكنة عرفت طريقها إلى الأفلام منذ عام١٩٦٠، بدءًا بالنغمات القليلة التى تشبه اللمسات وحتى موسيقى "الروك أندرول". وفى هذا المجال على الأقل، فإن أفلام هوليوود اتسمت بالجرأة الفنية، مثلها فى ذلك مثل "أفلام الفن" الأكثر انفتاحًا التى ظهرت آنذاك فى أوروبا واليابان. أما القسم الذى يحمل عنوان "اتساع الحدود" فيدرس كل هذه المجالات، لينتهى بنظرة نحو بزوغ وأفول فيلم الفن (خاصة فى أوروبا) باعتباره مركز المنافسة للسينما الجماهيرية للتيار الرئيسى.

لقد كانت الفترة منذ عام ١٩٦٠مع كل ذلك جديرة بالأهمية، لتأكيدها ـ رغم كل الصعوبات ـ على الثقافات السينمائية المعقدة في العالم. فمن نيوزيلاندا إلى السنغال، ومن تايوان إلى كويبك. وكان لصناعات السينما القومية والإقليمية أهمية لا يمكن قياسها من خلال أرقام شباك التذاكر وحدها، وفي بعض أجزاء العالم، مثل البلدان الصحراوية في إفريقيا، كانت صناعة السينما المحلية ماتزال صناعة وليدة، وفي بلدان أخرى، مثل شبه القارة الهندية كان للسينما تاريخ طويل وله اعتباره، ولكن عبر أنحاء العالم، ولأسباب متشابهة، خاصة انهيار الاستعمار الأوروبي بعد عام ١٩٤٥، كانت السينما عنصرًا حاسمًا في التأكيد الذاتي على القومية والمحلية، كما أن لها نفس الدور في ظل الإمبريالية الأمريكية الجديدة والهيمنة الهوليوودية. وسواء كانت محافظة أو راديكالية، تقليدية أو حداثية، فإن الصناعات الإقليمية للسينما في العالم تحدد موقفها تجاه المركز العالمي للسلطة السياسية والثقافية، وحتى في أكثر أشكالها ضعفاً فإنها تؤكد على حقها في الاختلاف، حق التشيك أن يكونوا تشيك وليسوا كواكب صغيرة تدور في فلك الاتحاد السوفيتي، وحق أهل كويبك في هوية خاصة، وليس مجرد أن يكونوا كنديين أو أمريكيين، وحق الإفريقيين في تقديم ثقافاتهم في مواجهة التغريب.

إن النظرة الشاملة التي نستعرضها هنا تضم بلداناً لها صناعات سينما قوية من الناحية التجارية، مثل هونج كونج، وبلداناً أخرى كانت السينما فيها (أو ماتزال) تخضع لتحكم الدولة أو تعتمد على دعمها، مثل دور المعسكر السوفيتي، وبلداناً كانت السينما فيها تمثل المعارضة في أغلبها مثل أمريكا اللاتينية. إنها تضم بلداناً مثل الهند حيث للسينما المحلية قاعدة جماهيرية محلية قوية وقوة تصديرية مزدهرة، وبلداناً (أكثر من أن تحصى) لا تصل السينما فيها إلا إلى الأقلية، حتى داخل الوطن. كما أنها تضم بلداناً تظهر فيها السينما مزيجًا من نزعات مختلفة، مثل السينما الجماهيرية وسينما الفن اللتين تتعايشان لكن كلاً منهما تقيم على أرض مستقلة (مثل ألمانيا)، أو عندما تذوب الفوارق والحدود بينهما (مثل إيطاليا). أن

التنوع الهائل لصناعات السينما القومية والإقليمية يستعصى فى الحقيقة على التصنيف الدقيق، لذلك فإن فصول الجزء الخاص الذى يحمل عنوان "صناعات السينما فى العالم" يناقش قضايا خاصة بالبلد أو الإقليم موضع البحث.

وينتهى الكتاب بدراستين مختلفتين، الأولى عن المفاهيم الجديدة فى السينما، التى ظهرت خلال الثلاثين عامًا الماضية، وآثار هذه المفاهيم على الطريقة التى نفكر بها عن السينما، وأيضًا (بقدر أقل لكنه ليس أقل أهمية) على الأفلام التى تتم صناعتها، سواء فى هامش الصناعة أو داخل التيار الرئيسى. أن هذا الكتاب الذى بين يديك يمثل التأثير الأول؛ حيث إن كتابة تاريخ السينما هى الوريث الأساسى للثورة الطويلة فى التفكير حول السينما التى حدثت منذ منتصف الستينيات.

أما الدراسة الثانية فهى تحية وداع للتاريخ بالمعنى الحرفى للكلمة. لأنها تلقى نظرة على السينما اليوم، وتحول الميزان بين هوليوود وصناعة السينما الأخرى، وبين السينما ووسائط الاتصال السمعية البصرية. وعلى النقيض من الرأى الشائع بأن السينما فى حالة انحدار لا مفر منها أو رجوع عنها، فإن الدراسة تقدم براهين على أن السينما تعيش حالة شديدة الحيوية، سواء فى شكل الأفلام الجديدة التى تتم صناعتها، أو فى أن تاريخها (بفضل التليفزيون والفيديو) أصبح متاحًا أكثر من أى وقت مضى للجمهور فى أنحاء العالم كله.

السينما فى عصر التليفزيون

التليفزيون وصناعة السينما

بقلم : ميشيل هيلمز

تعتبر السينما والتليفزيون عالمين منفصلين، سواء فى الممارسات الصناعية أو فى تجربة المشاهدة، حتى منذ ظهر التليفزيون باعتباره المنافس للسينما على المستوى الصناعى والتجارى. لقد كان هذا هو الحال بالفعل فى الولايات المتحدة، حيث حدثت تجربة عبور المواهب ورؤوس المال بين الإذاعة والسينما فى العشرينيات، وهو الأمر الذى امتد إلى التليفزيون مع بداية أول بث تليفزيونى فى عام ١٩٣٩. أما فى أوروبا، حيث كانت الإذاعة فى أيدى الاحتكارات الحكومية، فقد ظل العالمان منفصلين لفترة أطول، ولكن منذ الخمسينيات حدث تقارب متزايد بينهما على كل المستويات. وبحلول الثمانينيات ومع ظهور التليفزيون ذى الشاشة الكبيرة من جانب، والفيديو من جانب آخر، اهتزت كل الجوانب بين السينما والتليفزيون، فالأشكال الإلكترونية (مثل الفيديو والتصوير الرقمى) تستخدم الآن بشكل متزايد فى السينما، وهناك العديد من الشركات التى تنتج مواد لهما معًا، والأفلام التى تصنع للعرض السينمائى تعرض عادة على شاشة التليفزيون (سواء بالبث التليفزيونى أو في شكل الفيديو) أكثر مما تعرض فى دور العرض.

قبل التليفزيون

فى الولايات المتحدة، تطور البث الإذاعى كنظام تحت الملكية الخاصة، كما انطوت المحطات التجارية تحت شبكتين كبريين تحكمهما ــ على نحو فضفاض تمامًا ــ الحكومة الفيدرالية. وقدمت شركات هوليوود الكبرى عرضًا ببناء برامجى إذاعى بديل يمكن تمويله من أرباح الأفلام فى شباك التذاكر، بل أن شركتى باراماونت وإم جى إم فى نهاية العشرينيات حاولتا إقامة شبكات إذاعية تقوم على صناعة السينما، باستخدام ممثلى السينما المتعاقدين مع هاتين الشركتين لتقديم برامج ترفيهية تحتوى على مواد إعلانية عن الأفلام. لكن اعتراضات أصحاب دور

العرض السينمائي، والعجز عن الحصول على الأرض التي تربط إشارات البث من شركة إيه تي آند تي، أوقفت هذه المحاولات، وتحولت الشركتان إلى امتلاك محطات إذاعية، وتزويد وكالات الإعلان ورعاة البرامج بالممثلين لإنتاج المواد الإذاعية التي تغطي أكبر فترات البث خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وبذلك أصبح ممثلو هوليوود نجومًا في الفترة الذهبية للإذاعة. واشترت باراماونت حصة من شبكة سي بي إس في عام ١٩٢٨، كما أدارت شركات باراماونت وإم جي إم وإخوان وارنر محطات إذاعية في العشرينيات والثلاثينيات. من جانب آخر، قامت الشركة الأمريكية الإذاعية ـ القائمة على إدارة شبكة إن بي سي ـ بإنشاء شركتها السينمائية الخاصة (آر كيه أو) في عام ١٩٢٩، لكي تسوق ابتكارها "الصوت على الفيلم"، وأيضًا كمصدر لإنتاج البرامج التليفزيونية.

وهكذا فإن مصالح الإذاعة والسينما في الولايات المتحدة ـ على الرغم من تقديم كل منهما لمواد تختلف عن التي تقدمها الأخرى ـ تكاملت إلى درجة كبيرة في السنوات التي سبقت ظهور التليفزيون. وداخل الجو السلعي التنافسي الذي يسود عالم وسائل الاتصال في الولايات المتحدة، كان هناك بين الإذاعة والتليفزيون صراع على الأشكال الفنية وقطاعات الجمهور. لقد كانت الإذاعة تعتمد على بث رسائل إعلانية قصيرة، لذلك اعتمدت على أشكال فنية أقصر زمنيًا، متقطعة، تدور حول قالب إذاعي خاص مثل كوميديا الموقف أو المسلسلات وبرامج المسابقات، لكن تأثير هوليوود ظهر على نحو خاص في البرامج التي تقتبس مادتها من الأفلام مثل "مسرح راديو لوكس" الذي يضم دراما يصل زمنها إلى ساعة، أو استعراضات موسيقية منوعة.

وبدورها مارست الإذاعة تأثيرها على السينما، عندما شكل ممثلو الإذاعة ونجومها جانبًا مهمًا من حصاد هوليوود السينمائي في الثلاثينيات والأربعينيات، فنجوم مثل آموس وآندي (فريمان جوسدين وتشارلز كوريل)، ورودي فالي، وبينج كروسبي، ونجوم أقل شهرة، صنعوا الأفلام اعتمادًا على شهرتهم الإذاعية. وفي

أعقاب إشراف شركة إيه تي آند تي على أسعار الأراضي في عام ١٩٣٦ بموجب قانون فيدرالي، تحول الإنتاج الإذاعي إلى الشاطئ الغربي، حيث أقامت الشركات الكبرى أستوديوهاتها الخاصة. وعلى الرغم من التنظيمات الفيدرالية التي كانت تميل دائمًا نحو مصالح شركات الإذاعة الكبرى أكثر من الشركات السينمائية ـــ حيث كانت هذه الأخيرة تعتبر مفرطة في مجالها مما يعرضها لشكاوى ضد الاحتكار ـــ فإن هوليوود وضعت استثمارات في النشاطات الإذاعية واستفادت منها اقتصاديًا، لهذا كانت كل الأسباب متوافرة لكي تلعب هوليوود دورًا في ميلاد صناعة التليفزيون.

وعلى النقيض، اتبعت نظم الإذاعة في أوروبا نموذج الخدمة العامة حيث كانت ممتلكات محطات الإذاعة وبرامجها مملوكة للدولة أو تحت سيطرتها، لذلك كانت السينما بعيدة اقتصاديًا وفنيًا عن الإذاعة. وعلى الرغم من أن صناعة السينما البريطانية على سبيل المثال استفادت من تشريعات الحماية في العشرينيات، فقد كانت من الناحية الاقتصادية تعمل خارج دائرة الخدمة العامة، لذلك كان لها ولاءاتها والتزاماتها الخاصة والمتصارعة مع تلك التي للإذاعة. ومنذ البداية وجدت شبكة بي بي سي أن من الصعب إقامة علاقات ودية مع صناعة السينما، كما أن العاملين في مجال السينما لم يجدوا نفعًا لصناعتهم في تخفيف الجاذبية الجماهيرية للأفلام من أجل مساعدة منافس تدعمه الدولة.

وهكذا فإن الاختيار الواعي والمقصود لأشكال البرامج الإذاعية جاء نتيجة هذا الجو التنافسي من أجل اجتذاب عدد أكبر من الجمهور في وسيط يعتمد على الإعلانات، لذلك ركزت بي بي سي على الموسيقى "الجادة" والدراما، والبرامج الحوارية والتعليمية وبرامج الأطفال، مع تطور بطيء لشكل برامج المنوعات الجماهيرية، ولم تبدأ المسلسلات الكوميدية والدرامية في بي بي سي حتى منتصف الثلاثينيات، وكانت مستوحاة من البرامج الأمريكية التي يبثها راديو لوكسمبرج. وفي ظل هذه الظروف لم تكن هناك إلا فرص قليلة للتعاون أو الفائدة المتبادلة بين

السينما والإذاعة، وتحت قيادة جون رايت اتخذت بى بى سى أهدافها من برامجها من خلال رسالة التهذيب والتثقيف والتنوير والتعليم، بينما أبقت السينما على ارتباطها بالذوق السوقى للجمهور، لكى تقدم ضروب التسلية التجارية التى كانت الإذاعة تتحاشاها. كان هذا النموذج للعلاقة بين السينما والإذاعة سائدًا فى أوروبا واليابان أيضًا، حيث لم تكن السينما تستفيد من ارتباطها بالإذاعة المملوكة للدولة التى تقع تحت سيطرتها، لهذا ظلت الصناعتان منفصلتين أو ربما أيضًا عدوتين، ولم يكن يوحدهما إلا الاهتمام بمقاومة المنافسة الأمريكية سواء فى الإذاعة ــ عن طريق راديو لوكسمبرج ــ أو الأفلام المستوردة من هوليوود لكى تعرض فى دور العرض الأوروبية.

التليفزيون: النموذج الأمريكى

كانت البدايات الأولى للبث التليفزيونى فى منتصف الثلاثينيات فى الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا وألمانيا وروسيا. وعلى الرغم من أن الحرب (العالمية الثانية) حولت الاهتمام مؤقتًا عن الإنتاج والتخطيط للبث التليفزيونى التجارى، فإن الشبكات التليفزيونية والشركات السينمائية فى الولايات المتحدة أعدتا العدة للانطلاق فور نهاية القيود التى فرضتها الحرب. ومع ذلك، وبسبب التحذيرات فى عام ١٩٤٥ من المفوضية الفيدرالية للاتصالات (إف سى سى) من شبهة الاحتكار إذا قامت الشركات السينمائية بامتلاك حصص كبيرة فى البث التليفزيونى، فقد تحولت أستوديوهات هوليوود إلى برامج بديلة لتقديم خدمة تليفزيونية مربحة تقوم على أساس سينمائى، مثل المسرح التليفزيونى، وبث مواد وأحداث ذات جاذبية جماهيرية مثل تقديم الرياضة، والمسرح والأوبرا على شاشات السينما والتليفزيون الذى لا يمكن مشاهدته إلا بالاشتراكات والذى كان النموذج المبكر للأفلام التى تعرض بطريقة الدفع مقابل المشاهدة فى المنزل. وعلى الرغم من هذه السياسة غير المواتية من المفوضية الفيدرالية للاتصالات، التى كان تحد من القدرة

التنافسية أو استغلال السينما للتليفزيون، فإن هوليوود كررت ما فعلته مع الإذاعة بالتحول على نحو حاسم إلى طرق جديدة لتسويق منتجاتها.

ففي منتصف الخمسينيات، كان الحكم في قضية عدم الاحتكار ضد باراماونت سببًا في قيام الشركات الأمريكية ببيع دور العرض التي تملكها، وهكذا فقدت أكثر أدواتها قدرة على التنافس مع التليفزيون. وبينما اندمجت إحدى كبريات سلاسل دور العرض ــ يونايتد باراماونت ــ مع شبكة إيه بي سي، فإن الجزء الأكبر من النشاط حدث من جانب شركة السينما من أجل الإنتاج المتحمس لبرامج الوسيط الجديد. وبحلول عام ١٩٦٥ فإن حوالي سبعين بالمئة من البرامج التي تذاع في أوقات العرض الرئيسية كانت تأتي من الأستوديوهات التليفزيونية التي أنشئت بتمويل أستوديوهات سينمائية من شركات صغرى وكبرى. كما أن تجريد الشركات السينمائية من امتلاك دور العرض أسرع بتحطيم نظام الأستوديو المتكامل، وفي الوقت الذي دخلت فيه إلى الساحة شركات مستقلة تحولت الشركات الكبرى إلى لعب دور أكثر أهمية في مجال التوزيع، وقامت بتأجير العديد من ممتلكاتها إلى المنتجين المستقلين مثل فردريك زيف، وديزيليو (ديزي أرناز ولوسيل بول)، وجيري فيربانكس، وهال روش. وفي الستينيات بدأت شبكات التليفزيون في العرض المنتظم لأفلام عرضت في السابق في دور العرض، وهو ما كان ممكنًا بسبب الوصول إلى اتفاقات بشأن الحقوق المعلقة للموسيقيين والممثلين (في حالة إذاعة الأفلام التي اشتركوا فيها)، كما أن دخل الشبكات من الإعلانات نتيجة عرض هذه الأفلام ارتفع بدرجة تسمح بتعويض كاف عن حق إذاعتها، وهكذا أدى نجاح هذه "الصفقة" في الشبكات التليفزيونية إلى خلق شكل جديد: الفيلم "المصنوع خصيصًا للتليفزيون"، وهو ما سمح للشبكات بأن يكون لها إنتاجها الخاص من الأفلام.

كما دخلت هوليوود بقوة في اتفاقات اقتصادية مشتركة استطاعت بموجبها أن تبيع أفلامها مباشرة إلى محطات التليفزيون المحلية عبر البلاد بدلاً من الشبكات الكبرى. بالإضافة إلى ذلك صدر في عام ١٩٧١ قانون يفرض على الشبكات

التليفزيونية تقليل أسهمها فى مجال الإنتاج، وهو ما سمح لهوليوود بتعزيز موقفها القوى فى الإنتاج أو التوزيع للشبكات، وأصبح التليفزيون الأمريكى أمرًا واقعًا أكثر منه أمرًا مشروعًا، أو اتفاقًا اقتصاديًا بين قوى البث التليفزيونى ومصانع هوليوود.

ومع أن السلعة الرئيسية التى كانت تنتجها أستوديوهات هوليوود هى الفيلم الروائى الطويل، فإنه بحلول السبعينيات كانت الأستوديوهات السينمائية تعمل على نطاق واسع باعتبارها مراكز إنتاج تليفزيونى.

تخلصت الشركات الكبرى إلى حد كبير من إنتاج أفلام (حرف ب) قليلة التكاليف، مما ترك أثره على دور العرض بحيث تحول هذا النوع من الأفلام إلى شاشات التليفزيون، كما توقف فجأة إنتاج وعرض الجرائد السينمائية – التى ازدهرت فى السينما خلال الأربعينيات – بسبب سيطرة التليفزيون على هذا المجال، واختفت من دور العرض "الأفلام النسائية" الهوليوودية، وهى الميلودرامات قليلة التكاليف التى كانت موجهة لجمهور النساء، لتحل محلها المسلسلات التليفزيونية التى تذاع خلال النهار وأوقات العرض الرئيسية، وسيطر مفهوم صناعة الأفلام "الكبيرة" فى كل شىء: فى الإنتاج والعرض والتوزيع، خلال سنوات الانتقال، وظهر فائض كبير من هذه الأفلام بسبب تزايد المنافسة على النجوم والإنفاق على الإنتاج. من جانب آخر، كانت دور العرض "الكبيرة" تعانى من الأزمة بعد أن تحول الناس إلى سكن الضواحى بدلاً من وسط المدينة، وفى الضواحى ازدهرت دور العرض الصغيرة المتجمعة فى المراكز التجارية، وظهرت دور العرض التى تتم فيها الفرجة على الأفلام بينما يجلس المتفرجون فى سياراتهم، وبدأت فى الانحسار دور العرض التقليدية التى تقدم العروض الأولى أو الثانية للأفلام، سواء تلك الشديدة الفخامة ، أو دور العرض المتواضعة فى الأحياء.

أوروبا واليابان

على النقيض مما حدث فى الولايات المتحدة، واجه التكامل بين السينما والتليفزيون فى أوروبا العديد من العوائق الكبرى، التى زاد من وطأتها مشكلة الاستثمارات الأمريكية فى مجال وسائل الاتصال. وفى بريطانيا، تعرقل التعاون بين صناعتى السينما والتليفزيون لأسباب كانت شائعة فى التجربة الأوروبية بشكل عام، فقد صدر فى عام ١٩٤٩ تقرير عن المجلس الرسمى للتجارة ينص على أن السينما من بين "أقل الصناعات ملاءمة لملكية الدولة"، لذلك عانت صناعة السينما هناك بعد الحرب من صعوبة إقامة علاقة مع تليفزيون بى بى سى. لقد تدخلت عوامل ثلاثة فى وصول هذه الصناعة إلى هذا الطريق المسدود: تطابق مصالح صناعة السينما مع مصالح أصحاب دور العرض ذوى السلطة القوية والمسموعة، الذين رفضوا أية مصالحة مع منافسهم التليفزيون، وارتباط مؤسسات السينما البريطانية الكبرى (خاصة رانك وإيه بى بى سى) مع الاستخدامات التجارية للتليفزيون من خلال تقديم اقتراحات حول مسرح التليفزيون وإنشاء قنوات تليفزيونية ممولة تجاريًا مما أثار الكثير من الجدل، وأخيرًا الاشتراك الثقيل لشركات هوليوود الكبرى فى إنتاج الأفلام البريطانية مما أعطى انطباعًا بأن هناك عنصرًا "خارجيًا" يؤثر على هذه الصناعة.

وبينما كان الجدل يتصاعد، كانت شبكة بى بى سى تسير حثيثًا فى مجال التجريب والإنتاج داخل أستوديوهاتها، محاولة الإبقاء على معايير البرامج التى تهدف إلى الخدمة الجماهيرية التى كانت قد أسست تقاليدها فى الإذاعة. وحتى مع إنشاء شبكات مثل آى تى فى فى عام ١٩٥٥، أو بى بى سى تو فى عام ١٩٦٤، فإن ذلك لم يستطع أن يقدم شيئًا ذا بال لحل مشكلة السينما، إلا فى زيادة الطلب على الإنتاج السينمائى بسبب المنافسة المتزايدة. كما تشدد أصحاب دور العرض فى موقفهم مع إنشاء "منظمة الدفاع عن صناعة السينما" فى عام ١٩٥٨، التى قضت باستقطاع نسبة من ثمن كل تذكرة لإنشاء صندوق للسينما هدفه "إنقاذ"

الأفلام البريطانية من البيع للتليفزيون، وفرض قيود على البيع للتليفزيون ووضع الأفلام على خطة البرامج. لكن هذه السياسة أضافت أعباء جديدة على دور العرض، مع "حصة إيدى" التى فرضت على التذاكر فى عام ١٩٥٠، وضريبة الملاهى التى تزايدت فى عام ١٩٥٦، وهكذا بدأت دور العرض فى إغلاق أبوابها على نحو ينذر بالحظر بينما تزايدت صيحات أصحاب دور العرض اليائسة، وأعلن دينيس والاس، رئيس اتحاد أصحاب دور العرض، على نحو واضح فى مجلة كينى ويكلى فى عام ١٩٥٣: "لا يمكن أن نكون جزءًا من منح الجمهور تسلية مجانية، أن تلك قاعدة سيئة".

من المفارقات الساخرة أنه يمكن القول إن جهود أصحاب دور العرض (والحكومة) من أجل إنقاذ صناعة السينما فاقمت من الانخفاض الحاد فى الأرباح والإنتاج بسبب منع المنتجين البريطانيين من الاستثمار فى مجال التليفزيون، الذى كان من الممكن أن يكون وسيلة لتمويل إنتاج الأفلام، مع الوضع فى الاعتبار تحول أذواق الجماهير وعاداتهم فى البحث عن مصادر التسلية فى فترة ما بعد الحرب. بالإضافة إلى ذلك، فإن مقاومة بيع الأفلام للتليفزيون، وبالتالى التعاون المباشر معه، شجعا بى بى سى على التحول إلى مناطق فى الإنتاج السينمائى كان من الممكن أن تتجنبها إذا كان المنتجون السينمائيون يتولونها، خاصة الجرائد السينمائية. من جانب آخر، منعت الضرائب المتزايدة على دور العرض إمكانية بناء دور عرض جديدة فى الضواحى الناشئة حديثًا والمدن الجديدة عبر البلاد. وهكذا تحول الجمهور ــ الذى فقدته السينما ــ إلى التليفزيون.

ومما جعل المشكلة أكثر وطأة لمنتجى الأفلام وأصحاب دور العرض فى بريطانيا، ذلك السيل الغامر من الأفلام الأمريكية التى كانت توزع وتباع على نطاق واسع فى كل أنحاء أوروبا. وفى عام ١٩٦٤ باعت إم سى إيه، ويونايتد أرتيستس، وجولدوين، وسيلزنيك، صفقة كبيرة من الأفلام للتليفزيون البريطانى، وهكذا تحطم السد الذى شيده أصحاب دور العرض. وفى العام ذاته، شكلت الأفلام الروائية

الطويلة البريطانية والأجنبية نسبة ثلاثة عشر بالمئة من برامج التليفزيون في الشبكات البريطانية، في نفس الوقت الذي استمرت فيه بي بي سي في إنتاج خمس وثمانين بالمئة من برامجها داخل أستوديوهاتها الخاصة، لكن ــ مثلما فعلت أستوديوهات هوليوود ــ سرعان ما استطاعت الشركات السينمائية البريطانية الكبرى أن تدخل باستثماراتها في مجال التليفزيون، فقد اشترت شركة رانك حصة في إحدى المحطات التي تملكها شبكة آي تي في، وتحولت شركة إيه بي بي سي إلى الشركة الإقليمية إيه تي في، لتخدم منطقة وسط بريطانيا، واختصت شركة جرانادا بشمال بريطانيا وظهر نمط مشابه في بلدان أوروبا التي تقوم بإنتاج الأفلام الكبيرة مثل فرنسا وألمانيا وإيطاليا، وإن كان أكثر بطئًا، ففي كل حالة ظلت صناعة الإذاعة في فترة ما بعد الحرب تحت درجات أقل أو أكبر من الملكية أو السيطرة الحكومية، حيث كان ينظر إليها باعتبارها ثقافة حكومية وخدمة وطنية، أما صناعة السينما في الجانب الآخر فعلى الرغم من أنها كانت تحصل على الدعم الحكومي أو تلقي الحماية بدرجة ما من خلال فرض الحكومة لنظام "الكوتا"، فإنها ظلت مشروعًا تجاريًا خاصًا، وكان التليفزيون أكثر بطئًا في تطوره في أوروبا عنه في الولايات المتحدة، مما سمح بتزايد عدد تذاكر السينما خلال الخمسينيات، بل أن إيطاليا شهدت نهضة سينمائية خلال سنوات ما بعد الحرب، حيث تزايدت أرقام الأفلام المنتجة، ودور العرض، ومبيعات التذاكر، وبلغت معدلات مرتفعة لم تبلغها من قبل (أو من بعد). وفي فرنسا تناقصت أعداد تذاكر السينما حتى قبل أن يمارس التليفزيون تأثيره، مما يشير إلى أن جمهور ما بعد الحرب تغير ذوقه وعاداته في البحث عن التسلية في فترة ما بعد الحرب بصرف النظر عن منافسة التليفزيون.

وهكذا وبحلول الستينيات، كان للتدهور في إيرادات دور العرض والمنافسة على الجمهور من جانب الأفلام الأمريكية المستوردة أثر مماثل على كل صناعات السينما الأوروبية، ففي بلدان مثل إيطاليا وكندا، حيث كانت الشبكات المملوكة للحكومة تمول في جانب منها على الأقل من خلال الإعلانات، شكلت برامج

التليفزيون المنتجة فى الولايات المتحدة منافسة مع البرامج المنتجة محليًا فى احتلال مساحة توزيع البرامج التليفزيونية، وكان رد الفعل الذى اتخذته معظم الدول هو تطبيق نظام الحصة (الكوتا) للحد من استيراد الأفلام والبرامج الأمريكية، سواء بالنسبة لعدد الأفلام المذاعة شهريًا أو كنسبة مئوية من إجمالى وقت البث التليفزيونى. وكانت إحدى نتائج هذه السياسة زيادة فى الإنتاج السينمائى المشترك بين الولايات المتحدة وأوروبا، وزيادة فى المشروعات المشتركة بين الدول الأوروبية. كما ساعدت نظم عديدة من دعم الدولة للصناعة السينمائية على الحفاظ على دور السينما كثقافة وطنية، على الرغم من المشكلات فى ربط الدعم بجودة وجماهيرية الفيلم الذى كان يعمل أحيانًا ضد المكاسب على المدى الطويل. وعلى سبيل المثال فقد ارتفع الإنتاج السينمائى فى ألمانيا إلى مستويات جديدة فى الخمسينيات، فى ظل نظام للدعم يقوم على مبيعات التذاكر مما شجع على إنتاج الأفلام قليلة التكاليف، مما خلق شكلاً من إنتاج سلسلة من الأفلام تستخدم نفس الديكورات والممثلين تشبه مسلسلات كوميديا الموقف المنتجة فى السينما والتليفزيون الأمريكيين. ومع ذلك، وحتى السبعينيات، فإنه لم يكن هناك إلا قليل من تبادل التمويل أو التعاون الحقيقى بين الصناعتين العنيدتين: السينما والتليفزيون، اللتين اكتفت كل واحدة منهما بنفسها.

فى نفس الوقت كانت قوانين الضرائب الأمريكية قد تغيرت لتحرر الأستوديوهات من ارتباطها بالمواقع المحلية، مما ساعد على نقل جزء كبير من الإنتاج الأمريكى فى الستينيات إلى الخارج. وفى محاولة لمراوغة نظام الكوتا فى الاستيراد فى معظم البلدان الأوروبية، أدى هذا الانتقال إلى زيادة الاستثمارات الأمريكية فى الإنتاج الأوروبى والإنتاج المشترك بين أمريكا وأوروبا، وبذلك وجدت صناعات السينما القومية فى أوروبا الأمر الأكثر صعوبة للحفاظ على الاستقلال، وظل التليفزيون يقتات القليل على حافة صناعة السينما. وفى عام ١٩٧٣ كتب الفنان التسجيلى البريطانى جون جريرسون: "يجب أن ترى كيف أن

بى بى سى فى بريطانيا استولت على الحركة السينمائية التسجيلية التى كنت أقودها فى الثلاثينيات".ومع ذلك فإن صناعة التليفزيون النامية استفادت كثيرًا من تحول المصالح أو اندماجها. والشبكات التى لا تقوم على الربح أو تحكمها قواعد تجارية صارمة، مما يسمح بوقت محدود من زمن الإعلانات المسموح ببيعه إلى المعلنين، لم يكن باستطاعتها أو فى رغبتها أن تدفع مبالغ كافية لمنتجى الأفلام لتعويضهم عن الانخفاض فى عائدات شباك التذاكر.

لقد كانت التجربة فى اليابان مشابهة لما حدث فى أوروبا مع بعض التغيرات المثيرة، فقد كانت السيطرة الأمريكية المباشرة بعد الحرب سببًا فى عدم القدرة على تطور التليفزيون واتساع مجاله حتى أواخر الخمسينيات، فى نفس الوقت الذى كان فيه الوجود الكثيف للأفلام الأمريكية المذاعة على القنوات التليفزيونية اليابانية أمرًا شائعًا. ومع ذلك تبنت اليابان نظامًا يجمع بين التليفزيون التجارى والحكومى، ومن خلاله استطاعت الشبكة الحكومية أن إتش كيه إدارة شبكتين، بينما كان من المسموح إقامة محطات تليفزيونية خاصة لتعمل على نحو تجارى. لقد شجع هذا النظام الإنتاج التليفزيونى فى اليابان، على إقامة روابط قوية مع صناعة السينما من أجل مصلحة الوسيطين. أن نظام الكوتا الذى كان معمولاً به فى أوروبا لمنع سيطرة الإنتاج الأمريكى لم يكن أبدًا منفذًا فى اليابان، وفى عام ١٩٦٩ أذيع ما يزيد على ثلاثين فيلمًا أمريكيًا من خلال شبكة أن إتش كيه، بالمقارنة مع سبعة أفلام يابانية وعشرين فيلمًا من مختلف بلدان العالم، كما كان جدول البرامج الأسبوعى يتضمن دائمًا برامج تليفزيونية أمريكية مثل "استعراض دوريس داى"، و"الفدان الأخضر" و"كاوبوى فى إفريقيا"، وتطورت إلى حد هائل تقنية الدوبلاج على الأفلام والبرامج الناطقة بالإنجليزية إلى درجة تبدو طبيعية ومقنعة تمامًا حتى إن أحد المؤرخين قال أن انطباع المتفرج العادى هو أن "هؤلاء الأجانب يتحدثون اليابانية بطلاقة ممتازة".

وفقط فى السبعينيات بدأ تعاون أكثر اتساعًا بين التليفزيون وصناعات السينما فى أوروبا، وهو الأمر الذى ساعد عليه تزايد تحويل محطات التليفزيون إلى النزعة التجارية، كما دفعه إلى الأمام تقنيات التوزيع المتقدمة. وفى عام١٩٧٤ سمحت إيطاليا بإنشاء محطات تليفزيونية محلية خاصة، وأنظمة الكيبل التى تعمل تجاريًا. لقد أدى هذا فى البداية إلى الارتفاع المفاجئ للأفلام والبرامج التليفزيونية الأمريكية، لكن صناعة السينما الإيطالية بدأت فى الاستفادة من زيادة الطلب على المنتج، وأخذت شبكة راى الحكومية وشبكة بيرلسكونى الخاصة فى الاستثمار بقوة فى عالم الإنتاج السينمائى.

أما فى ألمانيا فقد ساهم النظام الإقليمى غير المركزى للبث التليفزيونى فى إقامة علاقات أكثر مرونة بين التليفزيون والسينما. وفى عام ١٩٧٤ شجعت اتفاقية رسمية بين التليفزيون والسينما على الإنتاج التليفزيونى والسينمائى المشترك، كما خلقت صندوقًا حكوميًا لدعم الإنتاج المستقل، وهو الأمر الذى ظهر على سبيل المثال فى ولادة جيل من السينمائيين خلال السبعينيات، مثل راينر فيرنر فاسبيندر، والاعتماد على الدراما التليفزيونية العائلية التى تقدم تصويرًا واقعيا وسياسيًا لحياة العائلات الألمانية من الطبقة العاملة. إن حركة "السينما الألمانية الجديدة" التى ظهرت فى السبعينيات تدين بالكثير من نجاحها للدعم المالى الذى يقوم على أساس التليفزيون، وبحلول أواخر الثمانينيات، كان هناك جانب كبير من الأستوديوهات السينمائية الألمانية مملوكة فى جزء منها على الأقل للصناعة التليفزيونية. وفى فرنسا أيضًا ساعد التعاون داخل الصناعة على تقديم الدعم لصناعة السينما، وهى العملية التى ازدادت فى مرونتها بسبب وضع الفيلم الفرنسى باعتباره واجهة مهمة للثقافة الوطنية. من جانب آخر، وفى بريطانيا، أخذ الأمر وقتًا حتى مولد القناة الرابعة التى طال انتظارها لبث الحياة فى العلاقة بين صناعة التليفزيون وصناعة السينما البريطانية التى كانت ما تزال متصلبة فى عنادها. لقد انطلقت القناة الرابعة فى عام١٩٨١، لكنها لم تكن تنتج برامجها فى أستوديوهاتها الخاصة، لكنها كانت تمول الإنتاج الخاص فى نزعته التجارية التى تميل إلى الطبيعة المبتكرة. لقد كان

توقيت انطلاق هذه القناة متوافقًا مع التطورات العديدة التى حدثت عـــام ١٩٨٠وأدت إلى اتساع السوق العالمية وحاجتها إلى السلع السينمائية: مثل بزوغ الخدمات التى يتم توزيعها عبر الأقمار الاصطناعية، سواء من خلال البث المباشـــر بواســـطة هـــذه الأقمار أو عن طريق الكيبل، ودخول مسجلات الفيديو المنزلية والتوسع المتـــسارع فى إقتنائها، وإزالة القيود على نحو كبير التى كانت تقيد النظم التليفزيونية الأوروبية.

النظام الجديد للمواد الترفيهية

فى الولايات المتحدة حدث أول شرخ لنظام الشبكات التليفزيونيـــة الـــثلاث الكبرى فى أواخر السبعينيات، مع الانتشار السريع للكيبل عبر الـــبلاد، كمـــا ازداد الشرخ مع إمكانية التوزيع عبر الأقمار الاصطناعية، وتناقص القيـــود الفيدراليـــة على البث عبر الكيبل، بما فى ذلك عرض الأفلام الروائية الطويلـــة. ومنـــذ عـــام ١٩٧٢ حتى عام ١٩٨٢ قفز عدد الاشتراكات التليفزيونية فى الكيبل من٦,٥ مليون مشترك إلى ٢٩مليونًا. ومع نجاح نظام التوزيع عبر الأقمار لخدمة الـــدفع مقابـــل المشاهدة فى تقديم الأفلام الروائية الطويلة دون قطع إعلانى، خاصة مـــن خـــلال شبكتى إتش بى أوه، وشوتايم، استقبلت هوليوود نوعًا جديدًا من التحدى الذى يمثل فى الوقت ذاته فرصة جديدة، وظهر نمط من التكامل الأفقى الـــذى تطـــور فـــى شبكات الكيبل الذى يسمح باستقبال أكثر من شبكة، مما أتاح لشركة تايم إنك (التـــى تملك إتش بى أوه) وشركة فياكوم (التى تملك شو تايم) بالدخول فـــى اســـتثمارات لإنتاج الأفلام، مما يسمح بحق العرض الحصرى من خلال الدفع مقابل المـــشاهدة، وعرض أفلامها عبر الشبكات الممتدة عبر الـــبلاد. ولمقاومـــة هـــاتين الـــشبكتين وسيطرتهما على هذا المجال، اشتركت أربع شـــركات (كولومبيـــا، وباراماونـــت، وفوكس للقرن العشرين، ويونيفرسال) فى إقامة مشروع مـــشترك للـــدفع مقابـــل المشاهدة فى عام ١٩٧٨ تحت اسم بريميير، لكن مرة أخرى فرضت قوانين عـــدم الاحتكار إيقاف هذا المشروع قبل أن يجد فرصته لـــدخول الـــسوق، وتـــم إجبـــار

الشركات السينمائية الكبرى على التكيف مع النظم السائدة للدفع مقابل المشاهدة والتوقيع على عقود حصرية فى أواخر الثمانينيات، ولكن فرصاً جديدة للشركات السينمائية للكسب من التزايد السريع فى التوزيع فى الثمانينيات ظهرت سريعًا، بالاستثمار المباشر فى قنوات الكيبل التليفزيونية ومحطات البث التليفزيونى، وميلاد سوق الفيديو كاسيت، والإنتاج المشترك بين صناعتى السينما والتليفزيون.

لقد كان أهم هذه الفرص هو التوزيع عبر الفيديو كاسيت، فالعائد من خلاله ارتفع ليزيد من عائدات شباك التذاكر فى النصف الثانى من الثمانينيات. وفى ضوء هذه الثورة، تطور نمط جديد من عرض الأفلام السينمائية، بعرض هذه الأفلام ــ بعد رفعها مباشرة من دور العرض ــ عبر الفيديو أو الدفع مقابل المشاهدة، عادة خلال العام الأول من حياة الفيلم، ثم فى قنوات الكيبل والشبكات. لقد تنبأ السينمائى البريطانى ديفيد بوتمان (الذى تولى فيما بعد مهمة قصيرة فى رئاسة شركة كولومبيا) فى عام١٩٨٢ بأن عرض الأفلام فى دور العرض ــ على الرغم مما ما يدر من أرباح من خلال شباك التذاكر ــ لن يكون إلا أداة دعائية للإعلان عن الوسائل الأخرى لعرض الأفلام، مما يشجع فى مفارقة ساخرة من جديد على الاستثمار فى مجال بناء دور عرض جديدة. ويمكن للتوزيع عبر الفيديو كاسيت من هذه الظاهرة أيضًا، ففى مارس عام١٩٩٣ قامت شركة بلوكباستر فيديو ــ وهى أضخم سلسلة محلات لتأجير وبيع شرائط الفيديو فى الولايات المتحدة ــ بشراء حصة كبرى فى شركة اسبيلينج إنترتينمينت، وهى شركة مستقلة كبرى فى مجال الإنتاج السينمائى والتليفزيونى، وبحلول ربيع عام ١٩٩٤ كانت شركة بلوكباستر من القوة بحيث تصبح لاعبًا فى الاستيلاء على شركة باراماونت. وهكذا فإن افتتاحًا ناجحًا لأحد الأفلام، مصحوبًا بدعاية ضخمة ومقالات نقدية، يمكن أن يكون أهم العوامل فى الترويج والتسويق العالمى وكل وسائل التوزيع اللاحقة. وعلى الرغم من أن أقراص الفيديو بدت عند ظهورها الأول مخيبة للآمال فى مجال التوزيع، فإن استخدام تقنية الليزر والكمبيوتر سوف تفتح آفاقًا جديدة خلال التسعينيات.

إن هذه الظروف والتقنيات للتوزيع تتبع من ــ وتؤثر في ــ التكامل بين التليفزيون والسينما اللذين كانا عالمين منفصلين، وأصبحت شركات هوليوود الكبرى إحدى أذرع تكتلات كبرى فى عالم وسائل الاتصال التى تعمل فى مجال الإنتاج والتوزيع فى السينما والتليفزيون والفيديو، وأيضًا الموسيقى والنشر.

لكن الوضع يبدو أكثر تقلبًا داخل الأسواق الأوروبية؛ حيث تأثرت صناعة السينما بتقليل القيود على نظم البث التليفزيونى وتطور البث عبر الأقمار الاصطناعية ليغطى أنحاء أوروبا، وبدأت فرنسا خدمة الاشتراكات بشبكة كانال بلوس فى عام ١٩٨٤، التى تتألف أساسًا من عروض الأفلام الروائية الطويلة، كما أُسست شبكتان تليفزيونيتان خاصتان فى عام ١٩٨٥، وحولت إحدى القنوات التليفزيونية الحكومية لتصبح قناة خاصة فى عام ١٩٨٧. أن شبكة كانال بلوس تمثل الآن أهم الاستثمارات فى صناعة السينما فى فرنسا، سواء بالإنتاج المباشر أو بيع حقوق البث. إن هناك اتفاقًا يقضى بعدم قيام شبكة كانال بلوس ببث الأفلام فى أمسيات الجمعة (التى تمثل وقتًا مهمًا لدور العرض السينمائية)، كعامل يلطف من خوف صناعة السينما من هذه المنافسة. أما فى ألمانيا فقد ظهرت أربع قنوات تليفزيونية تجارية فى عام ١٩٨٤. وفى إيطاليا ــ وعلاوة على تحويل القنوات الحكومية إلى قنوات تجارية ــ امتلك عملاق صناعة وسائل الاتصال سيلفيو بيرلسكونى ثلاث شبكات قومية فى الثمانينيات، وأقام أستوديوهات سينمائية لدعم استثماراته ــ (إن صعود بيرلسكونى ليصبح رئيس وزراء إيطاليا فى عام ١٩٩٤ هو أوضح دليل على قوة عمالقة وسائل الاتصال). وفى بريطانيا أدى نجاح القناة الرابعة إلى التوسع فى إقامة المشروعات السينمائية لشركة آى تى فى من أجل توظيف استثماراتها فى إنتاج الأفلام السينمائية لقنواتها. وفى عام ١٩٨٨ أعلنت بى بى سى عن نيتها لإنتاج ستة أفلام على الأقل كل عام تحت إشراف مدير معين للإنتاج المستقبل للدراما بالتعاون مع صناعة السينما.

وبالإضافة للخدمات المحلية فإن اتحاد الاقتصاد الأوروبى ساهم فى الانتشار الهائل لخدمات البث المباشر عبر الأقمار الاصطناعية. أن هذا يشمل خمس قنوات لشركة بى إس بى، وقناة سكاى لروبرت ميردوخ، التى اندمجت لتصبح بى سكاى بى، ومقرها فى لوكسمبرج لكى تغطى كل أنحاء أوروبا. وعلى الرغم من أن نظام الكوتا يهدف للحد من عدد الأفلام والبرامج الأمريكية التى تبث عبر هذه الخدمات، فإن التوسع الهائل فيها سوف يؤدى بالضرورة إلى زيادة الطلب على المواد المستوردة. أن التوزيع عبر الأقمار الاصطناعية يخلق "تليفزيون بلا حدود" حيث لم يعد نظام البث مقتصرًا على دولة واحدة، لذلك فإن الإنتاج السينمائى والتليفزيونى يجب أن يتكيف مع هذه السوق متعددة الثقافات، ولقد بدأت هذه العملية بجدية فى عام ١٩٩٢، وتجسدت فى إنتاج سلسلة "هايلاندر" من إنتاج شركة تليفزيون جومون الفرنسية، وهى من تمويل شركات تليفزيونية من الولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا وإيطاليا واليابان، فهذه الحلقات من نمط الحركة والمغامرات التى تستغرق الحلقة الواحدة منها ساعة، تم إنتاجها وتسويقها بالتعاون بين دول مختلفة من أجل التوزيع العالمى. وهناك مثال آخر على مثل هذا الإنتاج المشترك العالمى فى الاتفاق بين شركة تليفزيون جومون وشركة تليفزيون إخوان وارنر لإنتاج مسلسل يقوم على فيلم شركة جومون "نيكيتا" (١٩٩٠) والذى اشترت وارنر أيضًا حق إعادة إنتاجه فى الفيلم السينمائى "نقطة اللاعودة" الذى حمل فى بريطانيا اسم "القاتل" (١٩٩٣). أن مثل هذه التراخيص المتبادلة واتفاقيات الإنتاج المشترك تذيب الفوارق بين السينما والتليفزيون، والفوارق بين القوميات. ومثل هذه العمليات تبدو أنها تتزايد، على الرغم من تزايد الاهتمام بحماية الثقافات الوطنية وصناعات وسائل الاتصال المحلية، وتجدد الدعوات إلى نظام الكوتا على الواردات وفرض تنظيمات داخلية.

تميزت هوليوود من فترة إلى أخرى بكونها نوعًا من الفــراغ الجمــالى، إذ أنها تصنع أفلامًا خالية من أية صبغة وطنية حقيقية، ولكن بسبب ســوقها المحليــة الضخمة فإنها تمتص المواهب من شتى بقاع العالم. ومن المؤكد أن هنــاك نمطًــا شائعًا لجذب المخرجين الموهوبين من دول عديدة مختلفة بمجرد تحقيقهم مــستوى معينًا من النجاح، فمخرجون بريطانيون مثل ريدلى سكوت وأدريــان لــين وألان باركر يعملون فى الولايات المتحدة فى معظم أعمالهم، والممثل الفرنــسى جيــرار دى بارديو يقضى فى تمثيل الأفلام الأمريكية وقتًا يساوى ذلك الذى يقــضيه فــى الأفلام الفرنسية، ومع ذلك فإن السينما الأوروبية تجد طرقًا جديدة لكى تدخل إلــى السوق الأمريكية. فقنوات الكيبل فى الولايات المتحدة تبحث عن توزيع المنتجــات التى تقدمها، والفيديو يقدم وسيلة ممكنة للتوزيع على المدى الطويل لم تكن متوافرة من قبل. وعلى الرغم من أنه لم يحدث توازن سهل بــين قــوة هوليــوود وقــوة الصناعات الوطنية الأخرى، فإن اتساع نطاق التوزيع والظروف المتغيرة للعرض تتيح على الأقل إمكانيات أكبر مما كانت عليه فى الماضى.

لذلك فإن الحدود الفاصلة القائمة بين التليفزيون والسينما، كما كانت عليه فى الخمسينيات والستينيات، أصبحت اليوم حدودًا افتراضية وغيــر ضــرورية علــى العكس مما اعتقد الكثيرون الذين كتبوا عن الفرق بين الوســيطين خــلال العقــود الأولى من ظهور التليفزيون. أن التعريفات التى وضعت فى العــشرينيات والتــى تفرض وضع حدود فاصلة تعوق تكيف الأشكال القديمة مع الجديدة، وتفــرق بــين جمهور كل وسيط والتطورات التكنولوجية له، هذه التعريفات لم تعد صالحة اليوم، بل أن دخول التقنيات الجديدة ــ فى معظم الأحوال ــ هو الذى حطم هذه الفــروق التى أصبحت الآن بالية. ومع ذلك فإن التقنية الجديدة لا تطور ذاتها بنفسها، لكنهــا تتيح فتح طرق أمام الوسائط المتنافسة لكى تتداخل وتتشارك مع بعضها الــبعض.

وعلى الرغم من أن التكنولوجيا يمكن أن تتيح فرصة للتغيير، فإنها تحول التحالفات السياسية والاقتصادية لكى تسرع أو تبطئ من التطور التقنى، وتقرر كيف سوف تتم الاستفادة من هذه التقنية.

وهكذا فإن التليفزيون لم يتطور ـ كما تقول الأسطورة الشائعة ـ كمتطفل جديد استطاع أن يتغلب على السينما بالاستيلاء على جمهورها، وإنما كإعادة تنظيم مجموعة معقدة من المصالح تقف على خطوط متداخلة ومتغيرة. وفى هذه العلاقة يلعب الأدوار الرئيسية كل من أصحاب محطات البث والمنتجين السينمائيين والموزعين وأصحاب دور العرض والجهاز التنظيمى للدولة. ومن خلال التوازن بين هذه القوى على النحو الذى حدث فى الخمسينيات والستينيات ما يزال أغلبنا يفهم معنى "السينما" و"التليفزيون"، لكن التقنيات الجديدة للتوزيع خلال الثمانينيات والتسعينيات بدأت فى قلب هذه التوازنات والمفاهيم.

روبرت أولتمان
(١٩٢٥-٢٠٠٦)

ولد روبرت أولتمان فى كانساس سيتى بولاية ميسورى فى عام ١٩٢٥، وتربى فى ظل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية فى مدارس الجيزويت، وبعد قضائه الخدمة العسكرية كطيار لقاذفات القنابل درس الرياضيات والهندسة، لكنه تركها وتحول إلى هوليوود لكى يبيع سيناريوهاته، حيث لم يجد إلا القليل من النجاح، ليعود إلى كانساس سيتى لست سنوات، حيث صنع عدة أفلام صناعية وفيلمًا روائيًا طويلاً هو " الجانحون" (١٩٥٧) الذى تم إنتاجه بتمويل محلى. اشترت شركة يونايتد أرتيستيس حقوق هذا الفيلم الميلودرامى الاجتماعى الذى يتناول مشكلة الشباب الذى يعانى من الاضطرابات الاجتماعية، وبسبب نجاح الفيلم عاد أولتمان مرة أخرى إلى هوليوود، حيث صنع الفيلم التسجيلى "قصة جيمس دين" (١٩٥٧)، وعمل على نحو مكثف فى التليفزيون حيث صنع بعض حلقات "ألفريد هيتشكوك يقدم" و"بونانزا" و"محطة الأتوبيس" ومسرح الغموض" و"مسرح التشويق".

وفى عام ١٩٦٣، بدأ فى تأسيس شركته السينمائية ليونزجيت لكى يصنع من خلالها مشروعاته الخاصة، لكن شركات هوليوود الكبرى لم تبد اهتمامًا كبيرًا بأن يخرج أولتمان أفلامها. وعندما استطاع إغراء شركة إخوان وارنر لكى تسمح له بإخراج فيلم "العد التنازلى" فى عام ١٩٦٦، وجدت الشركة أن الحوار المتداخل بين الشخصيات يجعل من الصعب فهمه فى بعض المشاهد وأعادت مونتاج الفيلم. وبعد صنعه بعض الأفلام التى لم تلق اهتمامًا كبيرًا، أخرج أولتمان فيلم "ماش" (١٩٧٠) الذى حقق نجاحًا هائلاً عاد عليه بالشهرة وسمح له بمزيد من الحرية الإبداعية فى إخراج أفلامه التالية، التى توالت خلال بداية السبعينيات فى نجاح نقدى كبير، وصل إلى الذروة مع فيلم "ناشفيل" (١٩٧٥)، ليشتهر بأسلوبه الخاص فى هذا الفيلم الذى يعتمد على بناء يتحدث عن عدة قصص وشخصيات خلال عدد محدود من الأيام من حياة الناس فى عاصمة الموسيقى بتلك المدينة الجنوبية.

جاءت أفلامه التالية بقدر أقل من النجاح، ليأتى فيلم" باب آى " (١٩٨٠) ليحقق إخفاقًا فى توقعات الشركة المنتجة من أنه سيكون فيلمًا جماهيريًا هائلاً، وليبيع أولتمان شركته ليونزجيت وتبدأ حياته الفنية فى أن تذوى. وخلال تلك الفترة من ابتعاده عن هوليوود، أخرج سلسلة من الأفلام المقتبسة عن مسرحيات ناجحة، بالإضافة إلى تصوير المسرحيات لإذاعتها فى التليفزيون، وإخراج بعض الأوبرات خارج هوليوود وبميزانيات قليلة. ومن بين هذه الأعمال سلسلة "تانر٨٨" (١٩٨٨) التى أخرجها لشركة إتش بى أوه، وهى السلسلة التى عكست ولع أولتمان بالأسلوب شبه التسجيلى لتصوير الأماكن من خلال شخصيات روائية. كما حقق فيلمه "فينسينت وثيو" (١٩٩٠) عن حياة فان جوخ وشقيقه نجاحًا نقديًا، ليتم التعاقد معه أخيرًا لإخراج فيلم "اللاعب" (١٩٩٢) الذى كان هجاء ساخرًا وخبيثًا عن هوليوود، ويعتمد على رواية مايكل تولكين. حقق الفيلم نجاحًا نقديًا وتجاريًا كبيرًا، واستعاد أولتمان ثقة هوليوود مرة أخرى كما كان منذ عشرين عامًا مضت، على الرغم من أن فيلم "اللاعب" كان يسخر من أفلام هوليوود فى أشكالها ومضامينها على السواء.

سمح نجاح فيلم "اللاعب" لأولتمان بتصوير حلمه القديم" طرق مختصرة" (١٩٩٣) الذى يعتمد على العديد من القصص وقصيدة لريموند كارفر، ليستغرق الفيلم أكثر من ثلاث ساعات، ويتبنى أسلوب أولتمان الخاص باحتوائه على العديد من الخطوط السردية، مما يعكس رغبته الدائمة فى إعادة النظر فى الأساليب الروائية الشائعة فى هوليوود. واستمر تأثيره على هوليوود فى أعمال العديد من أصدقائه ومساعديه السابقين مثل ألان رودلف ومايكل ريتشى.

تتميز أفلام أولتمان بالابتكارات التقنية والسردية، فمنذ أفلامه الأولى طور تقنيات لتسجيل الصوت الحى (المباشر) للممثلين على قنوات خاصة على شريط الصوت، وبذلك امتد بالمساحة السمعية وزاد من تعقيد الصوت السينمائى، بالإضافة إلى اقتناص عفوية أداء الممثلين. وسواء كانت الموسيقى جزءًا من حدوتة الفيلم أو خارجة عليها، فإن أولتمان يستخدم الموسيقى والتعليق الصوتى

لربط ما يبدو على الشاشة خطوطًا سردية وصورًا متباعدة، مثل أغنيات ليونارد كوهين فى فيلم "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، والموسيقى فى "ناشفيل"، وأغنيات آنى روس فى "طرق مختصرة".

كما أن العناصر البصرية فى أفلام أولتمان تتسم أيضًا بالابتكار، فاستخدامه لعدسة "التليفوتو" يسطح المساحة البصرية لأفلامه، ليعطى الصور مسحة تشكيلية لا تختلف كثيرًا عن أسلوب "التنقيطية" التأثيرى. وكاميرا أولتمان تتحرك بحرية ونعومة، ويبتكر مصوروه تكوينات جديدة خلال اكتشاف ممثليه لأدوارهم، وهكذا فإن الفيلم يصبح فى العادة "كولاج" من الزوايا المتغيرة دومًا والكاميرا المتحركة فى كل الاتجاهات.

وشكلت أفلام هوليوود تحديًا كبيرًا لأنماط هوليوود التقليدية، فقد صنع فيلم الويسترن فى "ماكابى ومسز ميللر" و"بافالوبيل والهنود" (١٩٧٦)، وأفلام الجريمة مثل "لصوص مثلنا" (١٩٧٤) و"الوداع الطويل" (١٩٧٣) و"اللاعب". ولكنه فى كل هذه الأفلام يقلب تقاليد النمط، فالبطل فى "ماكابى ومسز ميللر" ليس قناصًا أو مأمورًا للشرطة، ولكنه قواد مغامر، وفى "اللاعب" لا يتم كشف القاتل أبدًا، ونهاية هوليوود السعيدة تصبح محور الحوار بين الشخصيات فى نهاية الفيلم الذى نشاهده.

وأعاد أولتمان دراسة المجتمعات المختلفة من خلال تتبع قصص حياة عدة أفراد منها، لكى يقدم لوحة لها العديد من الوجوه لمجتمع يعتمد على العزوبية. لقد رفض أن يخلق أبطالاً، كما رفض أن يصنع الثقوب فى بطولة مثل هذه الشخصيات، سواء من خلال السياسة أو الصحافة أو السينما ذاتها. ولهذا فإن لوحات أولتمان عن أماكن بعينها تصبح لوحات ذاتية عن صناعة الثقافة، وأفلامًا تسجيلية تسجل كيف تمت صناعتها. وهكذا فإن إصرار أولتمان على قلب أشكال هوليوود رأسًا على عقب كان طريقته للبقاء فى منفى بعيدًا عن هوليوود حتى عندما كانت هوليوود تفتح له ذراعيها.

إدوارد آر أونيل

من أفلامه:

"ذلك اليوم البارد فى المنتزه" (١٩٦٩)، "ماش" (١٩٧٠)، "ماكـــابى ومــسز ميللر" (١٩٧١)، "الوداع الطويل" (١٩٧٣)، "لصوص مثلنـــا" (١٩٧٤)، "ناشـــفيل" (١٩٧٥)، "ثلاث نساء" (١٩٧٧)، "باب آى" (١٩٨٠)، "أعدْ إلى خمسة وربع دولار يا جيمى دين" (١٩٨٢)، "الشرف السرى" (١٩٨٤)، "مولع بالحب" (١٩٨٦)، تانر ٨٨ (١٩٨٨ــ للتليفزيون)، "فينسينت وثيو" (١٩٩٠)، "اللاعب" (١٩٩٢)، "طـــرق مختصرة" (١٩٩٣)، "ثوب جاهز" (١٩٩٤).

كلينت إيستوود

(١٩٣٠-)

على الرغم من أنه من كاليفورنيا، وولد فى سان فرانسيسكو، فلم يكن هناك فى حياة كلينت إيستوود ما ينبئ فى البداية بأنه سوف تكون له علاقة بهوليوود. ولكن بعد العديد من الأعمال الفاشلة المختلفة تلقى دعوة للتقدم لاختبار للشاشة، بينما كان يعمل ملاحظًا فى إحدى محطات البترول. وتعاقبت أدوار صغيرة، بدأت بفيلم الرعب "انتقام المخلوق" (١٩٥٥)، وبدا أن إيستوود سوف يظل مجهولاً فى هذه الأدوار الصغيرة عندما قام بدور رودى ييتس فى مسلسل الويسترن التليفزيونى "السوط"، وهو المسلسل الذى حقق نجاحًا كبيرًا من خلال ٢١٧ حلقة بين عامى ١٩٥٨ و١٩٦٥.

حدث بالصدفة أن شاهد المخرج الإيطالى سيرجى ليونى إحدى هذه الحلقات، خلال بحثه عن ممثل أمريكى قليل الأجر لكى يقوم بأحد الأدوار فى فيلم ويسترن كان يخطط لإخراجه، وهكذا اختار إيستوود لدور راعى البقر الرزين الذى يحمل لقب "الرجل بلا اسم" فى فيلمه "حفنة دولارات" (١٩٦٤)، الذى يعتمد على اقتباس فضفاض عن أحد أفلام كيروساوا الملحمية عن الساموراى، وحقق الفيلم نجاحًا كبيرًا، وظهر إيستوود فى فيلمين آخرين عن "الدولارات": "من أجل مزيد من الدولارات" (١٩٦٥) و"الطيب والشرس والقبيح" (١٩٦٦).

لقد عاد إلى الحياة نمط فيلم الويسترن الذى كان قد عفى عليه الزمن من خلال هذه الأفلام، بواسطة أداء إيستوود الهادئ وأسلوبه التمثيلى منخفض النغمة، وإخراج ليونى الذى يحمل سخرية إيطالية من مظاهر التقوى الزائفة فى مثل هذه المجتمعات. وخلال الخمس سنوات التالية تنقل إيستوود بين أفلام الويسترن وأفلام الجريمة، فى البداية تحت رعاية معلمه دون سيجل، وكان أول أفلامهما معًا "خدعة كوجان" (١٩٦٨) الذى كان مزيجًا بين النمطين حول مأمور من أريزونا فى رحلته

إلى نيويورك فى أعقاب هروب أحد المساجين، كما أخرج سيجل فيلمين من نمط الويسترن: "بغلان إلى الأخت سارة" (١٩٦٩) و"المخدوع" (١٩٧٠) الذى كان ميلودراما مفزعة عن الحرب الأهلية، ثم الفيلم الأكثر شهرة "هارى القذر" (١٩٧١) الذى كان أول أدوار إيستوود فى شخصية هارى كالاهان، الشرطى الخارج عن المألوف المنشغل وحده بالحرب ضد المد المتصاعد لجرائم الشوارع وضد مطالبات الليبراليين الخرقاء. وعبر السبعة عشر عامًا التالية ظهرت أربعة أفلام أخرى عن هارى القذر، انتهت بفيلم "بركة الموتى" (١٩٨٨).

شعر إيستوود فى عام ١٩٧١ أنه تعلم بما فيه الكفاية لكى يخرج بنفسه، فجاء فيلم "كن غامضًا بالنسبة لى " الذى كان فيلم تشويق بارعًا يصور اضطراب حياة لاعب ديسكو بسبب امرأة مضطربة نفسيًا. لقد أسس هذا الفيلم لأسلوب طوره إيستوود لاحقًا ويتناول حياة بطل إيستوود الذى يبدو رجوليًا لكنه يعانى من بعض الضعف، ويتعرض للضغوط بسبب ظهور غير متوقع لامرأة، وكأن إيستوود يريد أن يصور هشاشة الرجل الأبيض أمام حصار النسوية. وفى فيلم "القفاز" (١٩٧٧) يعثر على سوندرا لوك (رفيق إيستوود لفترة طويلة)، ويكتشف أنه خصم لدود، وفى "الحبل المشدود" (١٩٨٤) يجسد إيستوود شخصية شرطى قاس يحقق فى قضية سفاح يقتل العاهرات، لكنه يجد نفسه فى مواجهة نوازعه الشريرة عندما يقابل جينيفيف بوجولد.

كان أول أفلامه بعد عودته من إيطاليا هو "اشنقهم عاليًا"، الذى اشتركت فى إنتاجه شركة إيستوود الخاصة مالباسو، وكلما كان موقفه داخل الصناعة يزداد أمانًا بعد النجاحات فى شباك التذاكر، كان إيستوود يتحول تجاه الاشتراك المباشر فى الإنتاج. لقد كانت كل أفلامه الأخيرة لشركة إخوان وارنر، فى ظل اتفاق يمنح شركة مالباسو السيطرة على تنفيذ الإنتاج والإبداع الفنى معًا. وبكل المعايير فإن مجموعة أفلام كلينت إيستوود تبدو مقتصدة وبسيطة فى أسلوبها مثل إيستوود نفسه، فهو يفضل جداول التصوير القصيرة والاستعانة بالفنيين أصحاب الخبرة الطويلة معه كنجم.

فى الحياة الفنية التالية لإيستوود تبادلت الأفلام الجماهيرية مع أفــلام أكثــر شخصية، فمن النوع الأول سلسلة أفلام هارى القذر، وفيلمان كوميــديان همــا "أى طريق ما عدا الخسارة" (١٩٧٨) و"أى طريق تستطيع" (١٩٨٠)، وفيهما شــاركته فى البطولة غوريللا، ومن النوع الثانى "رجل الحانة" (١٩٨٢) الذى يلعــب فيــه إيستوود دور موسيقى من الثلاثينيات يعانى من المرض، يريد أن يحقــق الأوبــرا التى يحلم بها قبل أن يهزمه السل، وفى "الطائر" (١٩٨٨) يلعب دور حياة موسيقى الجاز الكبير تشارلى باركر، وفى "الصياد الأبيض، القلب الأسود" (١٩٩٠) حكاية غير صريحة عن جون هيوستون فى إفريقيا خلال إعداده لفيلم "الملكة الإفريقيــة". لم يحقق أى من هذه الأفلام نجاحًا تجاريًا، لكن من المؤكــد أن إيــستوود فخــور بها. ومع ذلك فإن نمط فيلم الويسترن هو الذى قدمه إيستوود على نحو فريد خــلال العشرين عامًا الأخيرة، فبينما هجر كل السينمائيين هذا النمط فإن مكانة إيــستوود الفنية كانت تتعزز كلما عاد إليه، ففى فيلم "التجول فى الــسهول العاليــة" (١٩٧٢) يحكى عن قصة انتقام مدمرة يعود فيها بطل إيستوود إلى بلدته ليحرقها عن آخرها بعد أن كانت قد جلدته بقسوة هائلة. أما البعد الخرافى فيبدو فــى فــيلم "الفــارس الشاحب" (١٩٨٥) الذى كان إعادة لفيلم "شين"، مع بطــل إيــستوود ذى الوشــاح الأسود الذى يتزعم عمال المناجم الفقراء ضد الشركات القويــة المتــسلطة. وفــى "جوسى ويلس الخارج عن القانون" (١٩٧٦) قام إيستوود بدور بطل لا منتمى، كان شرطيًا فيدراليًا اغتيلت عائلته على أيدى عصابة من الشماليين، لكنه يجمع حولــه عائلة بديلة من أعراق مختلفة فى الغــرب. وكانــت ذروة نجاحاتــه فــى مجــال الويسترن فيلم "أمر لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢) وفيه يستغل إيستوود عمره المتقــدم كميزة فى حكاية راعى بقر متقاعد يضطر لحمل السلاح مرة أخرى دفاعًــا عــن الفقراء والمستضعفين.

إدوارد بوسكومب

من أفلامه:

"السوط" (١٩٥٨-١٩٦٥، حلقات للتليفزيون)، "حفنـــة دولارات" (١٩٦٤)، "من أجل مزيد من الدولارات" (١٩٦٥)، "الطيـــب والـــشرس والقبـــيح" (١٩٦٦)، "اشنقهم عاليًا" (١٩٦٧)، "خدعة كوجان" (١٩٦٨)، "بغلان للأخت سارة" (١٩٦٩)، "المخدوع" (١٩٧٠)، "كن غامضًا بالنسبة لى" (١٩٧١)، "هارى القـــذر" (١٩٧١)، "المتجول فى السهول العالية" (١٩٧٢)، "قوة ماجنوم" (١٩٧٣)، "جوســـى ويلـــس الخارج عن القانون" (١٩٧٦)، "القفاز" (١٩٧٧)، "أى طريق مـــا عـــدا الخـــسارة" (١٩٧٨)، "الهروب من ألكاتراز" (١٩٧٩)، "برونكـــو بيللـــى" (١٩٨٠)، "الحبـــل المشدود" (١٩٨٥)، "الصياد الأبيض، القلب الأســـود" (١٩٩٠)، "أمـــر لا يمكـــن غفرانه" (١٩٩٢)، "جسور ماديسون كاونتى" (١٩٩٥).

هـوليـوود الجـديدة

بقلم: دوجلاس جومرى

دخلت الصناعة السينمائية الهوليوودية عصرًا جديدًا فى يونيو ١٩٧٥، مع عرض ستيفن سبيلبيرج "الفك المفترس"، وبعد عامين أكد فيلم جورج لوكاس "حرب النجوم" أن فيلما واحدا يمكن أن يعود وحده على الأستوديو الذى أنتجه بمئات الملايين من الدولارات من الأرباح، ويحول عامًا فقيرًا إلى الانتصار. لقد تغير مكان الأفلام داخل نظام الإنتاج فى هوليوود، ليتحول الاهتمام إلى الفيلم عالى التكاليف الذى يتوقع تحقيقه لأرباح عالية، ليترك المشرفين على الأستوديو ليهتموا بالأفلام العادية التى تجلب أرباحًا معتادة تتدفق من خلال الأسواق الإضافية مثل العرض فى التليفزيون، ومنذ منتصف الثمانينيات من مبيعات الفيديو أيضًا.

فى المنزل وعلى شاشات العرض المتعددة

على الرغم من حدوث تغيرات مهمة فى صناعة الأفلام فى هوليوود، فإن التحول الأهم خلال تلك الفترة كان فى اكتشاف الأماكن التى يذهب إليها المتفرجون لمشاهدة الأفلام المصنوعة خصيصًا للعرض على شاشاتى التليفزيون، ودخول قنوات الكيبل (والبث عبر الأقمار الاصطناعية)، وبشكل خاص ثورة الفيديو المنزلى، كانت كل هذه العوامل جميعًا سببًا فى تحول شكل مشاهدة الأفلام فى السبعينيات والثمانينيات.

لقد بدأ ذلك فى منتصف السبعينيات عندما توسع الفيلم التليفزيونى إلى شكل الحلقات المسلسلة، وأبدى ملايين الأمريكيين إعجابهم بحلقات مثل "الحرب والذكرى" و"اليمامة الوحيدة". ولقد كانت الدراما المعتادة المصنوعة للتليفزيون هى وريث أفلام "حرف ب" الهوليوودية فى الماضى، وكانت حلقات مثل "زوجات هوليوود" أو "طيور شجر الزعرور" تنتج على نحو معتاد وتحقق درجات عالية من المشاهدة. ولأن الفترة التى تنقضى بين الإنتاج والعرض كانت قصيرة إلى حد كبير، فإن الأفلام

المصنوعة للتليفزيون كان يمكنها تناول موضوعات ساخنة، مثل فيلم "اليوم التـــالى" الذى أثار فى عام ١٩٨٣ جدالاً وطنيًا حول إمكانية حدوث كارثة نووية.

وحوالى هذا الوقت، كان عالم تليفزيون الكيبل فى الولايات المتحدة قد تحول على أيدى شركة تايم وابتكارها المعروف باسم "شباك تذاكر المنزل" (إتــش بـــى أوه)، فمقابل اشتراك شهرى حوالى عشرة دولارات كان من الممكــن لمــشتركى قنوات الكيبل مشاهدة أفلام هوليوود الحديثة دون أى قطع أو حذف، ودون توقــف من أجل الإعلانات، ودون رقابة تسعى لإرضاء رقباء شبكات التليفزيون. وللمـــرة الأولى وجدت هوليوود طريقًا يجعل مشاهدى التليفزيون يدفعون مقابل ما يشاهدونه فى غرفات المعيشة فى منازلهم، وهكذا جذبت إتش بى أوه من جديد عشاق السينما القدامى الذين كانوا غير راغبين فى الخروج لمشاهدة الأفلام، لكنهم كانوا يحبـــون مشاهدة الأفلام فى عرضها الثانى على شاشات التليفزيـــون.وبمجـــرد أن أصـــبح واضحًا وجود هذه السوق، كانت الشركات الأخرى فى شوق لمحاكاة نجاح إتــش بى أوه، وفى عام١٩٨٦ اشترى تيد تيرنر شركة إم جى إم التى كانت تعانى مـــن الصعوبات، ليس من أجل ما كانت تقوم آنذاك بإنتاجه، وإنما من أجـــل الوصـــول والتحكم فى مكتبتها الفيلمية، وهكذا استطاعت قنوات تيرنر المتعـــددة بالكيبـــل أن تملأ اليوم بأفضل وأسوأ أفلام هوليوود، وكان أمام عشاق الـــسينما "ريبورتـــوار" كامل من الأفلام فى المنزل.

لقد وصلت ثورة مشاهدة الأفلام إلى ذروتها مع الفيـــديو المنزلـــى، وأدخلـــت شركة سونى شريط بيتا ماكس ذا النصف بوصة للفيديو كاسيت المنزلى فـــى عـــام ١٩٧٥، الذى كان ثمنه آنذاك يبلغ ما يزيد على ١٥٠٠ دولار، بينما انخفــض ســـعر الجهاز المنافس فى إتش إس إلى ٣٠٠ دولار فـــى منتـــصف الثمانينيـــات، وتلقـــف الجمهور المتحمس فى أمريكا وأنحاء عديدة من العالم هذا الجهاز الجديـــد، حتـــى إن ثلثى المنازل فى عام ١٩٨٩ كانت تحتوى على هذه الأجهزة التى تـــسجل الإرســـال التليفزيونى أو تعرض الأشرطة المسجل عليها أفلام. ومن أجل الاحتياج الجديد، فإن عدد الأشرطة المتاحة للأفلام الجديدة والقديمة ارتفع إلى عـــدة ملايـــين، وامـــتلأت

الصحف الكبرى بالإعلانات الداعمة عن شرائط الأفلام التى تنزل إلى الأسواق على نحو منتظم، ووصل العرض بالفيديو المنزلى إلى وضع مساوٍ لـشبكات التليفزيـون وقنوات الكيبل.

ومن المفارقات الساخرة أن أصحاب القرار فى هوليوود كانوا يكرهون آلـة الفيديو المنزلى الجديدة، وأعلن جاك فالينتى ــ رئيس الاتحاد الأمريكـى للـصور المتحركة ــ أن جهاز تسجيل الفيديو كاسيت ليس إلا أداة طفيلية لسرقة جزء مـن إيرادات هوليوود من احتياج الجماهير للأفلام لمشاهدتها فى المنـزل. ولـم يـأت التغيير إلا عندما دخل المستثمرون من الخارج إلى الولايات المتحدة لشراء نـسخ عديدة من الأفلام المسجلة على شرائط الفيديو لتأجيرها إلى الجماهير، وسرعان ما ظهرت محلات تأجير الفيديو فى كل شارع، وعلى كل ناصـية، ورأى أصـحاب القرار فى هوليوود إمكانية تحقيق مكاسب كبيرة من هذا الوسيط، ليبدأ فى استغلال تلك الحاجة النهمة التى لا تشبع على شرائط الفيديو فى المنـزل. وبحلـول عـام ١٩٨٦ تجاوزت الأرقام التى حققتها سوق الفيديو كاسيت فى الولايـات المتحـدة وحدها ما يزيد على عشرة مليارات من الدولارات. لقد وجـدت هوليـوود سـوقًا جديدة لمنتجاتها، وكانت الأفلام فائقة النجاح فى شباك التذاكر تجد فرصـة جديـدة للحياة عند توزيعها على شرائط الفيديو، كما أن هناك أفلامًا بعينها، مثل "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣) لبرايان دى بالما، لم تحقق إلا نجاحًا متواضعًا فى دور العـرض، لكنها وجدت جمهورًا كبيرًا فى سوق تأجير شرائط الفيديو المنزلى، وهكـذا كـان هناك عدد أكبر من الناس، أكثر من أى وقت مضى، يشاهدون مزيدًا مـن أفـلام هولَيوود ــ فى المنزل.

وعلى الرغم من التغيرات العنيفة التى أحدثتها ثـورة الفيـديو، ومخـاوف رؤساء شركات هوليوود الكبرى، فإن عدد جمهور دور العرض لم يشهد انخفاضًا، وفى الحقيقة فإنه فى بداية التسعينيات كان هناك فى المتوسط حوالى عشرين مليون

متفرج أسبوعيًا يذهبون إلى شاشات العرض السينمائى المتعـددة فـى الولايـات المتحدة، وفى عام ١٩٩٠ كان هناك مزيد من شاشات العرض فى الولايات المتحدة أكثر من أى وقت مضى منذ نهاية العشرينيات.

وفى مواسم تحقيق أعلى الإيرادات (فى الصيف، وأعياد الميلاد، وعطـلات الربيع) كانت هوليوود ترعى شاشات العرض المتعددة لكى تجـد مكانـًا مناسـبًا لعرض الأفلام شديدة النجاح تجاريًا فى العديد من الأماكن فى نفـس الوقـت. إن أفلامًا مثل "باتمان" (١٩٨٩) عرضت لأول مرة فى حوالى ٣٠٠٠ دار عرض عبر الولايات المتحدة. لقد كان هذا يعنى أنه خلال المواسم "المنخفضة" فـى الخريـف والربيع كانت شاشات العرض متاحة أمام الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة، التـى يتوقع لها عدد أقل من الجمهور. وكنتيجة لذلك، فإنه من الممكن لمخرج زنجى مثل سبايك لى أن يعرض فيلمه "يجب أن تحصل عليه" (١٩٨٦) أو فيلمه "افعل الشىء الصحيح " (١٩٨٩) من خلال شركات هوليوود فى الآلاف من دور العرض، كما أن فيلم ديفيد لينش "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦) ذا الجمهور الخاص وجد طريقه إلى جمهوره خلال موسم الخريف، ووصل فيلم "بلاتون" (١٩٨٦) وهو نظرة جادة إلى حرب فيتنام إلى مصاف الأفلام الناجحة تجاريًا، وخططت شركة إخـوان وارنـر لعرض فيلم " بائع الشفرات" (١٩٨٢) فى نسخة المخرج لمدة أسبوعين فى أواخـر سبتمبر ١٩٩١، وأعقبت ذلك بإعادة عرضه على نطاق واسع فى عام ١٩٩٣.

فى غرفة النوم

لقد بحثت شركات هوليوود الكبرى عن الاستفادة الكاملة من كـل الأسـواق الجديدة لعرض منتجاتها، فى المنزل وعلى شاشات العرض المتعددة. وبسبب كـل هذه التحولات التكنولوجية فى مشاهدة الأفلام لم تفقد شركات هوليوود الكبرى أيًّـا من سلطاتها. وفى المناخ الجديد، لم تستطع هذه الشركات فقط أن تحيـا، بـل أن تزدهر . وكانت هناك حفنة من الشركات، التى تم تأسيسها منذ أكثر مـن نـصف

قرن مضى، استطاعت أن تستمر فى احتكار صناعة الأفلام والتوزيع عبر أنحاء العالم. وفى الثمانينيات، جذبت أرباح هذه الشركات المشترين من الخارج، وجاء ملاك جدد لهذه الشركات، لكنها لم تبد أية علامة على الضعف، بل إنها بدت أكثر قوة عندما استطاعت إقصاء كل المنافسين الخطرين.

إن اتحاد شركة تايم ووارنر برأسمال قدره عشرون مليارًا من الدولارات فى عام ١٩٨٩ خلق اهتمامًا جديدًا بتركيز القوة والأرباح فى أيدى الشركات الهوليوودية الكبرى. وأثبت استيلاء شركة ماتسوشيتا على شركة إم سى إيه (وأستوديوهات يونيفرسال) بعد عام واحد الأسعار العالية التى كانت الشركات الأجنبية على استعداد لدفعها لكى تجد لنفسها مكانًا فى هوليوود. ونظر العديد من عشاق السينما إلى الماضى فى الثلاثينيات والأربعينيات على اعتبارها أنها كانت "العصر الذهبى" لصناعة السينما، ولكن الحقيقة أن التسعينيات تمثل فترة حققت فيها هوليوود تأثيرًا عالميًا، وتفوقًا فى مجال صناعات التسلية، وملايين من الأرباح لم يسبق لها مثيل عبر التاريخ.

وقام السينمائيون المستقلون بتأسيس شركات إنتاجهم الخاص كوسيلة قانونية لصناعة أفلامهم، مثل "فورتى أكرز" التى أسسها سبايك لى، لكنها كانت رغم ذلك تعتمد كلية فى التوزيع على الشركات الكبرى المتكاملة أفقيًا خلال التسعينيات، مثل باراماونت، وإخوان وارنر، وماتسوشيتا يونيفرسال، وفوكس للقرن العشرين، وديزنى، وسونى كولومبيا. لقد كان ما يزال للموزعين المستقلين حصة صغيرة جدًا من السوق، ونجاح أفلام مثل "لعبة البكاء" (١٩٩٢) الذى وزعته فى الولايات المتحدة شركة ميراماكس، كان استثناء يؤكد على القاعدة بمدى سيطرة هوليوود، فلم تكن كل الشركات العاملة فى هوليوود تستحق لقب "شركة كبرى"، ولم تحقق نجاحًا متساويًا. فعلى سبيل المثال، فإن شركة أوديون، التى أدارها آرثر كريم، التى أحيت منذ جيل مضى شركة يوناتيد أرتيستس، انتهت إلى الإفلاس، وهذا حدث على الرغم من الملايين التى حققها فيلم مثل "الشرطى الروبوت ـ روبو

كوب" (١٩٨٧) أو "الرقص مع الذئاب" (١٩٩٠)، وأيضا على الرغم من العـرض المعتاد لأفلام وودى ألين.

وأخذت شركة باراماونت اتجاهًا جديدًا فى بداية الثمانينيات، عندما توفى رئيسها تشارلز بلودورن وتولى مساعده لفترة طويلة مارتين إس ديفيز مكانه، وبدأ فى بيع أصول الشركة التى لا علاقة لها بصناعات الترفيه، وفى عام ١٩٨٩ كان ما تبقى من الشركة يحمل اسم "باراماونت كوميونيكيشانز" يحتوى على أصول التليفزيون والسينما، بما فيها الحصة فى شبكة الكيبل (بالاشتراك مع إم سى إيه — يونيفرسال)، ووحدة إنتاج تليفزيون عاملة، وقسم للفيديو المنزلى، ودار نشر سايمون آند شوستر، كما احتفظت باراماونت بأستوديو السينما الخاص بها فى طريق ميلروز (لقد كان آخر أستوديو يقع بالفعل فى هوليوود)، ومنه أنتجت معدلاً معتادًا من الأفلام، مثل سلسلة "ستار تريك" (من ١٩٧٩ إلى ١٩٩٤)، "واصطياد غواصة ريد أكتوبر" (١٩٩٠).

أما "وارنر للاتصالات" التى أنشئت فى بداية السبعينيات، فقد نمت لتضم أقسامًا تتناول الموسيقى الجماهيرية، والنشر، وتليفزيون الكيبل، بالإضافة إلى العمليات الرئيسية لإنتاج الأفلام وتوزيعها. وعندما اندمجت إخوان وارنر مع تايم فى عام ١٩٨٩ خلقا شركة تايم وارنر، أكبر شركات وسائل الاتصال فى العالم التى تعتبر مثالاً على التكتلات فى هذا المجال. وكانت أصول قنوت الكيبل، والمجلات، والإنتاج التليفزيونى، تدر أرباحًا منتظمة، وأنتجت إخوان وارنر العديد من الأفلام الناجحة تجاريًا فى بداية التسعينيات مثل "باتمان" و"باتمان يعود".

ولقد كانت شركة إم سى إيه — يونيفرسال تمثل لفترة طويلة منافسًا مخيفًا لكل من باراماونت ووارنر، خاصة فى أستوديوهاتها للإنتاج السينمائى. وفى عام ١٩٥٩ قامت وكالة المواهب إم سى إيه بشراء يونيفرسال، مما أدى بها إلى مواجهة الدعاوى القضائية؛ لأنها تجمع بين توظيف المواهب وتقديمها، وتخلت إم سى إيه عن وظيفتها الأصلية وبدأت عملية للتطوير والامتلاك، لتتحول إلى تكتل

كبير فى عالم وسائل الاتصال، مع مدن الملاهى، ومحلات الهدايا، ونشر الكتب، والموسيقى الجماهيرية، واستغلت النجاح فى اجتذاب الشركة اليابانية العملاقة ماتسوشيتا التى اشترتها فى ديسمبر عام ١٩٩٠ بمبلغ يقدر بتسعة مليارات من الدولارات.

كما أن شركة فوكس للقرن العشرين قد اشتراها فى عام ١٩٨٥ عملاق وسائل الاتصال الأسترالى (الذى حصل على الجنسية الأمريكية فيما بعد) روبرت ميردوخ، ليستثمر خبرته فى عالم الأخبار ليحول شركة فوكس المتداعية إلى إمبراطورية لوسائل الاتصال ذات عمليات ضخمة فى مجال السينما والتليفزيون، وأصبح قسم التليفزيون فى الشركة، الذى يدير شبكة وقنوات للكيبل فى نفس الوقت، واحدًا من أهم الأقسام فى الولايات المتحدة، كما أن فوكس أنتجت برامج تليفزيونية مثل "القانون فى لوس أنجلوس" وأفلامًا روائية طويلة مثل " وحدى فى المنزل" (١٩٩٠) التى ضخت ملايين الدولارات إلى خزينة شركة فوكس للأخبار.

أما شركة ديزنى التى أصبحت فى مصاف الشركات الكبرى فى عام ١٩٥٣ بتأسيس فرع التوزيع الخاص بها باسم بوينا فيستا، فقد حدث لها توسع جذرى فى الثمانينيات. فقد قامت إدارتها الجديدة، بقيادة مايكل أيزنر وجيفرى كاتزينبيرج القادمين من شركة باراماونت، بإرساء دور جديد للشركة، فقد اتخذت الشركة خطوات جريئة بصنع أفلام "للكبار فقط" من خلال الشركات التابعة لها مثل تاتشستون وهوليوود بكتشرز، وبافتتاح مدن للملاهى فى اليابان وفرنسا. كما أن قناة الكيبل الخاصة بالشركة استمرت فى حصد الأرباح من خلال استهداف جمهورها من الصغار وآبائهم، كما صنعت "الفتيات الذهبيات" لمحطة تليفزيون أن بى سى، وبرنامج "سيسكل وإيبرت" لمحطات التليفزيون عبر الولايات المتحدة. ويمكن لشركة ديزنى القول بأنها فوق قمة الشركات الكبرى فى هوليوود مع توقيعها عقودًا مع العديد من المواهب فى صفقات احتكارية، وإنتاج أفلام مثل فيلم" ثلاثة رجال وطفل" (١٩٨٧) و"جمعية الشعراء الموتى".

وخلال الثمانينيات واجهت شركة كولومبيا الصعوبات، حتى إن الشركة المالكة لها ــ كوكاكولا العملاقة ــ حاولت إحضار فريق بحثي وفلاسفة للتسويق لكي يحملوا على عاتقهم مهمة صناعة السينما فيها، وعلى الرغم من المحاولات البارعة للإعلانات داخل الأفلام (على سبيل المثال: دايت كوكاكولا وفيلم "روكسان" في عام ١٩٨٧)، فإن شركة كوكاكولا كانت عاجزة عن إنتاج مستمر للأفلام ذات الجماهيرية الفائقة، وفي أكتوبر عام ١٩٨٩ دفعت شركة سوني أكثر من ثلاثة مليارات دولار مقابل شراء كولومبيا ــ لقد كانت هناك تجربة متعددة الجنسيات تجري فهل يمكن لشركة سوني أن تستخدم شركة كولومبيا من أجل مزيد من مبيعات جهاز الفيديو الجديد من مقاس ٨ مم الذي تصنعه سوني؟

وبصرف النظر عن وسائل العرض والامتلاك الجديدة، فإن قوة الشركات الكبرى استمرت في استخدام قدرتها المتفردة على التوزيع العالمي، وبإنفاق غير قليل، حافظت هذه الشركات على مكاتبها في حوالي مئة مدينة في أنحاء العالم، حيث يقيم ممثلو الشركات علاقات مباشرة ودائمة مع الرؤوس الكبيرة في دائرة دور العرض المهمة، وكانت هوليوود وحدها هي التي تمنح الفرصة أمام أصحاب دور العرض لتقديم أفلام تدر أرباحًا كبيرة، بينما كانت صناعة السينما في البلدان الأخرى تناضل لكي تنافس هوليوود في هذا المجال. وفي بداية التسعينيات، أصبحت هوليوود أكثر سيطرة على السوق العالمية، بينما تحولت الدول الأخرى إلى التوقف عن صناعات السينما الضعيفة فيها لتركز على الإنتاج التليفزيوني.

على الشاشة

من المفارقات الساخرة أنه في هذا العصر من هيمنة هوليوود، فإن أفلامها تلقى معاملة متزايدة على أنها فن؛ فصحيفة ذات تأثير مثل نيويورك تايمز تقدم عروضًا نقدية جادة للأفلام مثلما كانت تفعل من قبل مع الرقص والمسرح، وظهرت مجلات متخصصة في العصر الجديد للسينما الأمريكية.

إن هوليوود "الجديدة" تعود إلى عام ١٩٧٥ مع فيلم ستيفن سبيلبيرج "الفك المفترس"، الذى أعلن عن دخول جيل جديد من مخرجى هوليوود، هذا الجيل الذى ولد فى الأربعينيات وتربى مع السينما وأنشأ علاقة حميمة مع أفلام هوليوود الكلاسيكية، لكنه درس وتأثر أيضًا بأساتذة السينما الأجانب. وعلى سبيل المثال، فإن سبيلبيرج فى "الفك المفترس"، ولوكاس فى "حرب النجوم"، حاولا بشكل واع محاكاة فيلم "الساموراى السبعة" لكيروساوا فى الإيقاع والمظهر، كما أن فرنسيس فورد كوبولا أثبت بفيلمه "الأب الروحى" (١٩٧٢) أن إعادة أنماط هوليوود القديمة، بلمسات متأثرة بالسينما الفنية، يمكن أن تحصد الملايين والملايين من الدولارات. لقد سار سبيلبيرج ولوكاس خلف كوبولا، ليصنعا أفلامًا ذات جماهيرية فائقة، ويستوليا على هوليوود. لقد تنبأ "الفك المفترس" و" حرب النجوم" بعودة المبادئ الكلاسيكية، وبالفعل كان نجاح هوليوود " الجديدة" يعتمد على الإنتاج المستمر لأنماط الأفلام، السهل التفكير فيها وحشد عناصرها، والتى تباع على مستوى هائل للجمهور فى جميع أنحاء العالم.

إن العودة لإنتاج أنماط الأفلام فى هوليوود يمكن تفسيرها فى جانب منها كرد فعل من المنتجين تجاه الزيادة فى حجم الميزانيات، فالعناصر التى أثبتت نجاحها فى فيلم ما دخل السوق، أو التى يمكن تسويق فيلم على أساسها، أصبحت حاسمة فى هذا المناخ الذى يخشى فيه من مغامرة الخسارة فى فيلم ذى ميزانية فائقة، خاصة أن النجوم بدأوا يطلبون أجورًا ذات أرقام هائلة. ومن الأفكار المحورية فى هذا المناخ فكرة" الأجزاء التالية"، ففى عام ١٩٩٠ كان هناك خمسة أجزاء من "روكى"، وأربعة من "سوبرمان"، وخمسة من "هالووين"، وثمانية من "يوم الجمعة الثالث عشر"، ولقد كان التصور الأصلى عن "سوبرمان" أن يكون من جزءين: الأصل (١٩٧٨) بالإضافة إلى جزء ثانٍ (١٩٨٠). كما أن الأفلام الناجحة خلقت دورات كاملة تدور حول النمط، مثل أفلام العصابات من "الأب الروحى"،

وأفلام الرعب من "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣)، وكانت هناك العشرات من هذه الأفلام. وفى نهاية السبعينيات عادت إلى الظهور أفلام الوحوش بكل أشكالها: البشر الذئاب مثل فيلم "العويل" (١٩٨٠) لجو دانتى، و"رجل ذئب أمريكى فى لندن" (١٩٨١) لجون لانديس، أو مصاصى الدماء فى فيلم "دراكيولا" (١٩٧٩) لجون بادام، أو "الجوع" (١٩٨٣) لتونى سكوت، أو الأحياء الموتى فى "فجر الموتى" (١٩٧٩) لجورج روميرو، و"الضباب" (١٩٧٩) لجون كاربنتر. لقد كانت هوليوود تبحث عن أجزاء تالية تضاهى الفيلم الأصلى فى عائدات شباك التذاكر.

وفى توجه مباشر إلى جمهور المراهقين، الذين كانوا يشكلون شريحة متزايدة من عائدات دور العرض، ازداد عدد الأفلام التى تحكى عن شباب يبلغون سن الرشد، ومرة بعد أخرى كانت أفلام هوليوود تصور مراهقين يحاولون إقناع الكبار المتشككين بأن يأخذوا أفكارهم على نحو جاد، وكان فيلم لوكاس "نقوش أمريكية" (١٩٧٣) هو الذى فتح الباب أمام هذه النوعية من الأفلام، وهو الفيلم الذى أعاد فيه لوكاس صياغة كتب القصص المصورة ومسلسلات هوليوود عن الشباب لكى يقدم لوحة عن يوم وليلة قبل ذهاب البطل إلى الكلية، وحقق الفيلم نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر، وكان من إنتاج كوبولا، ويحتشد شريط الصوت فيه بأغنيات الروك آند رول التى كانت سائدة قبل عقد مضى. وكان هذا الفيلم بداية الحياة الفنية اللامعة لهاريسون فورد، ورون هوارد، وريتشارد درايفوس، كما حصد لشركة يونيفرسال حصيلة هائلة من الأرباح مما جعل لوكاس قوة فى هوليوود المعاصرة.

كان من الممكن للأساطير أن تأتى من الماضى أيضًا، فخلال منتصف الثمانينيات، كان الموسم الصيفى يتضمن فيلمًا تجاريًا ناجحًا عن عالم الفروسية الخيالى، بدءًا من فيلم جون بورمان "إكسكاليبر" (١٩٨١) وفيلم جون ميليوس "كونان البربرى" (١٩٨١) والجزء التالى منه "كونان المدمر" (١٩٨٢)، كما كون

جورج لوكاس وستيفن سبيلبيرج فريقًا لصنع مغـامرات أسـطورية فـي القـرن العشرين عن عالم آثار يحارب قوى الشر القادمة من الماضى فى سلسلة الأفـلام شديدة النجاح عن "غزاة الطوف المفقود".

كما تحول شكل الكوميديا أيضًا وأعيـدت صـياغتها لكـي تلائـم جمهـور المراهقين، بأسلوب يجمع عادة بين المعاصرة والحنين إلى الماضى، مثـل الأفـلام الكوميدية الرومانسية ذات اللمسات الخفيفة، كفيلم جون هيوز "الحلـوة فـي الـرداء الوردى" (١٩٨٦) أو فيلم بول بريكمان "شغلانة خطرة" (١٩٨٣)، وكـذلك الأفـلام التى تفجر كل إمكانات الضحك، مثل "مدرسة الروك أنـد رول الثانويـة" (١٩٧٩)، و"الأزمنة السريعة فى مرتفعات ريدجمونت"(١٩٨٢) و"نـادى الإفطـار" (١٩٨٥)، وهى الأفلام التى كانت مستوحاة من الاستعراض التليفزيونى الكوميدى "ليلة الـسبت على الهواء"، الذى لمع فيه جون بيلوشي ودان أكرويد وبيل موراى وغيرهم. وكـان الفيلم الذى أعاد إحياء هذا النمط هو "مدرسة الحيوان" (١٩٧٨) الذى كـان يحتـشد بسخرية جامحة من عالم المثقفين وحياة الجامعة، حيث كان بيلوشـي يقـوم بـدور بلوتو، مع شلة دلتا الذين قرروا قطع استعراض مخطط له بنمرة ساخرة، وفى مشهد نزول العناوين الأخيرة، يقول الفيلم إن بلوتو أصـبح نائبًـا فـي مجلـس الـشيوخ الأمريكى، وهو المشهد الذى يلخص وحدة كوميديا هوليوود الجديـدة ذات الموقـف الذى يمزج بين السخرية والمرارة فى النظرة إلى العالم الرسمى للناضجين.

إن هذه الأفلام التى تتميز بالكوميديا الحركية الغليظة "سلابـستيك" تـشارك أفلام المغامرات والخيال العلمى السابق ذكرها، فكلاهما يطلب من المتفرج تصديق ما يراه حتى لو كان خياليًا وبعيدًا عن العالم "الحقيقى"، وكل فعل بدنى أو اجتماعى يبدو ممكنًا، والعالم سواء الحاضر أو الماضى، يصبح ساحة للـسخرية والمـرح. وفى بعض الأوقات يصل ذلك إلى ذروات سيريالية كما فى فيلم "فيلم شيش وجونج التالى" (١٩٨٠)، و"إخوان البلوز" (١٩٨٠)، "مغامرة بيل وتيد الممتـازة" (١٩٨٩) و"عالم وين" (١٩٨٢).

مؤلفو السينما الأمريكيون

لو كان جورج لوكاس وستيفن سبيلبيرج معروفين الآن بصفتهما من المنتجين السينمائيين، فهناك مخرجون معاصرون عديدون ظلوا ملتصقين بعالم الإخراج وحده، ولعل أشهر "مؤلف" سينمائي في الثمانينيات ــ على الأقل بالنسبة للجمهور الواسع ــ هو وودي ألين، الذي لمع في بداية حياته الفنية كنجم ثم كمخرج ــ لقد أحب الجمهور فكاهته العصبية في "الحب والموت" (١٩٧٥)، وكذلك فيلمه الحائز على الأوسكار" آني هول" (١٩٧٧)، وفيلمه بالأبيض والأسود "مانهاتن" (١٩٧٩)، ودوره كحرباء بشرية في "زيليج" (١٩٨٣). كما صنع ألين أيضًا أفلامًا جادة عن الوعي بالذات، مثل "مناظر داخلية" (١٩٧٨) و"ذكريات فاتنة" (١٩٨٠)، فالأول يعتمد على اقتباس فضفاض عن فيلم إنجمار بيرجمان "صرخات وهمسات" (١٩٨٢)، أما الثاني فهو اقتباس عن فيلم فيديريكو فيلليني "٨ $\frac{١}{٢}$ " (١٩٦٣).

لقد سجل النقاد أن فيلم "آني هول" ــ الذي عرض في نفس العام مع "حرب النجوم"ــ هو أول أفلام وودي ألين بوصفه "مؤلفًا"، فبالاشتراك مع كاتب السيناريو مارشال ريكمان والمصور السينمائي جوردون ويليس، صنع ألين فيلم سيرة ذاتية، ومن خلال استخدام وسائل سينمائية سردية غير تقليدية يشكل هذا الفيلم بداية مرحلة جديدة تختلف عن كوميديات ألين السابقة. أن آني تراقب نفسها وهي تمارس الحب مع ألفي (شخصية وودي ألين)، وتظهر الشاشة المنقسمة عشاء لعائلة يهودية وأخرى من الأغيار.وبدءًا بهذا الفيلم، حاول ألين ومعاونوه طرقًا عديدة للتعبير عن اهتمامات المثقفين وتقديمها لجمهور عريض. أما فيلم "مناظر داخلية" الذي لا يظهر فيه ألين، فهو دراسة جادة للنفس البشرية، والحياة العائلية، وتأثير الأم على الابن، ومحاولة التعامل مع العالم الواقعي. لقد كان "مانهاتن" يسجل لعودة ألين إلى عالم اليهود في نيويورك الذي يرتبط به إلى حد كبير، وكما أثبت فيلم "رصاصة فوق برودواي" (١٩٩٤) كان لألين جمهور كبير في أنحاء العالم خلال التسعينيات.

أما مارتين سكورسيزى ــ خريج مدرسة السينما بجامعة نيويورك ــ فيبدو أنه الوجه الآخر من العملة التى يمثلها وودى ألين، وتدور حول النظرة النوستالجية للحنين إلى ماضى الحياة فى نيويورك. حقق سكورسيزى شهرته النقدية مع فيلمه "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، وهو عمل من السيرة الذاتية يتناول حياة أربعة من الشباب الأمريكى ذوى الأصول الإيطالية، يبلغون سن الرشد فى المدن الأمريكية المعاصرة، ليصارعوا القيم التقليدية والاقتصاديات المعاصرة، واستمر سكورسيزى فى صنع الأفلام التى تنال إطراء نقديًا (وإن لم تكن دائمًا ناجحة تجاريًا) مثل "سائق التاكسى" (١٩٧٦) و"الثور الهائج" (١٩٨٠) و"ملك الكوميديا" (١٩٨٢).

وبينما كان ألين يتمتع بعلاقة متفردة مع شركات هوليوود الكبرى، إذ يملك الحرية الإبداعية الكاملة فى أفلامه (فى البداية مع شركة يونايتيد أرتيستس، ثم مع شركة أوديون)، فإن الحال لم يكن كذلك مع سكورسيزى، لأن بعض أفلامه أخفقت فى الإيرادات، خاصة الفيلم الطموح "نيويورك، نيويورك" (١٩٧٧). وعلى الرغم من الحفاوة النقدية التى كان يلقاها، فإنه كان يخوض صراعات قاسية لكى يجد تمويلاً لأفلامه. وفى نظام هوليوود المعاصرة، لا يمكن للمخرجين الموهوبين الاعتماد على أمجاد الماضى، فإذا كان فيلم "حرب النجوم" استمر طويلاً فى حصد الأرباح، فإن فيلم "البطة هوارد" (١٩٨٦) من أهم الأمثلة فى هوليوود على أن جورج لوكاس نفسه يمكن أن يتسبب فى أخطاء باهظة التكاليف، كما أن النجاح الهائل لسبيلبيرج عام ١٩٩٣ فى "حديقة الديناصورات"، ثم "قائمة شيندلر"، ضمنت له هالة من النجاح المؤكد، ومع ذلك كانت له إخفاقاته، مثل فيلم "١٩٤١" (١٩٧٩) الذى فشل تجاريًا وتسبب فى خسائر لشركة يونيفرسال، مثلما فشلت سلسلته التليفزيونية "قصص مدهشة".

وهكذا فإن هوليوود استمرت فى اللعب على المضمون، حيث إنه ليس هناك صانع أفلام أو نجم يمكن ضمان نجاحه، لذلك نظرت الشركات الكبرى إلى صيغة للمستقبل، سواء كانت فى شكل "الأجزاء التالية" أو الاتجاه المتزايد نحو إعادة

صنع الأفلام الهوليوودية القديمة (مثل فيلم "دائمًا ــ ١٩٨٩)، أو الأفلام الدرامية الفرنسية التقليدية (مثل "الهارب ـــ ١٩٩٢" و"عائلة آدامز ــ ١٩٩١" و"عائلة فلينتستون ــ ١٩٩٤).

إن السوق العالمية مهمة لتحقيق أرباح للشركات الكبرى في هوليوود "الجديدة"، لهذا فإن أفلامًا جماهيرية مثل "تجاذب خطر" (١٩٨٧)، و"رجل المطر" (١٩٨٨)، و"كوكتيل" (١٩٨٨) حققت جميعها في الخارج أرباحًا أكثر مما حققت داخل الولايات المتحدة، كما أن نجومًا مثل أرنولد شوارزينجر وسيلفستر ستالوني وإيدي ميرفي طلبوا أجورًا بملايين الدولارات بفضل جاذبيتهم في أنحاء العالم. وأصحاب القرار في شركات هوليوود الكبرى مهتمون بالتقلبات الممكنة التي تشهدها السوق السينمائية العالمية، وهو ما أدى في الأعوام الأخيرة إلى صفقات مشتركة بين هوليوود وشركات أجنبية لبناء دور للعرض في بريطانيا وأستراليا وألمانيا وإسبانيا وفرنسا، وحتى في المدن الكبرى عبر الاتحاد السوفيتي سابقًا. وفي بريطانيا وحدها فإن شركات هوليوود (تحت قيادة سيني بليكس أوديون التابعة لشركة إم سي إيه) قامت بتمويل بناء شاشات للعرض أكثر من تلك التي بنيت خلال جيل كامل، وتلك العودة إلى نظام التكامل الأفقي يمكن اعتبارها طريقة مثالية أمام الشركات الكبرى من أجل حماية مصالحها في الخارج وزيادة أرباحها إلى الدرجة القصوى.

كانت بعض الدول قادرة على التعامل مع تدفق السلع الهوليوودية بتقديم سلعها الخاصة في الوقت ذاته إلى جمهورها، خاصة من خلال الأنماط الفيلمية ذات الثقافة الخاصة، ففي الهند على سبيل المثال توجد ٢٥٠ شركة سينمائية عاملة، تستخدم أكثر من ٦٠ أستوديو، وقادرة على إنتاج ٧٠٠ فيلم كل عام خلال الثمانينيات، وتشجع الحكومة المركزية صنع الأفلام الهندية من خلال التزام كل دور العرض التجارية بعرض فيلم هندي خلال كل برنامج عرض ، كما تمنح الحكومة إعانات وقروضًا ونظامًا للجوائز لمكافأة "أفضل" الأفلام ليستمر قويًا" وهو

نظام للنجوم شبيه بما كان عليه الحال فى هوليوود خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وفى الحقيقة أن النجوم الهنود يعملون فى عدة أفلام فى وقت واحد ويمكن لهم تحقيق الثروات.

كما أن بعض الدول الأسيوية الأخرى تعمل بقوة فى مجال الإنتاج السينمائى، مثل هونج كونج التى يبلغ تعداد سكانها خمسة ملايين نسمة، لكنها تنتج أفلامًا أكثر من هوليوود، وفى التسعينيات كان مواطنو هونج كونج يشاهدون أفلامًا وطنية وهوليوودية بأعداد متساوية. وفى الثمانينيات كانت أفلام هونج كونج عن الفنون القتالية يتم توزيعها بأرقام كبيرة فى مختلف أنحاء العالم (فى الأغلب على شكل شرائط الفيديو مباشرة).

وفى ظل ازدهار البث التليفزيونى بالكيبل وعبر الأقمار الاصطناعية، كان من المحتم أن تملك هوليوود القدرة على اختراق هذه الأسواق، وما يزال المستقبل مفتوحًا أمامها بلا حدود. وفى أنحاء مختلفة من العالم، أصبح صناع أفلام نجوم — مثل ستيفن سبيلبيرج وأرنولد شوارزينجر — مشهورين شهرة واسعة لدى جيل كامل. ومع قبضة هوليوود الاقتصادية القوية، وعودة القواعد الكلاسيكية لصنع الأفلام والأنماط الفيلمية، فإن هوليوود "الجديدة" تبدو قريبة الشبه (وتقوم بنفس الوظيفة) بما كانت عليه هوليوود "القديمة".

جودى فوستر

(١٩٦٢-   )

بدأت جودى فوستر فى الظهور فى الإعلانات التليفزيونية عندما كانت فى الثالثة من عمرها، وعندما مثلت فى أول أفلامها "نابليون وسامانثا" (١٩٧٢) بعد سبع سنوات كانت ممثلة تليفزيونية متمرسة. وفى عام ١٩٧٦ ظهرت فى فيلمين أكدا على أنها ربما كانت أكثر النجوم الأطفال موهبة وقدرة من الذين ظهروا فى هوليوود، فقد كان أداؤها فى دور العاهرة الطفلة التى ذاقت العذاب فى بداية حياتها، فى فيلم مارتين سكورسيزى "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، يوضح هشاشة الطفولة تحت سطح المظهر الخادع للجاذبية الجنسية، وفى فيلم "باجى مالونى" (١٩٧٦) برزت بين مجموعة من الممثلين الصغار فى دور مومس العصابة فى أداء يؤكد على قوتها ونضجها. ومن النادر أن لعبت دور "الطفلة الصغيرة" التقليدى؛ ففى فيلم "الطفلة الصغيرة التى عاشت فى الحارة" (١٩٧٦) قامت بدور القاتلة، وفى فيلم شركة ديزنى "يوم الجمعة الغريب" (١٩٧٦) كانت الابنة التى "تبادلت" جسدها مع أمها. لقد كانت قوة أدائها، وتلك المسحة (المحيرة) من النزعة الجنسية الناضجة المرتبطة بها، سببًا فى انتقالها السهل إلى الأدوار الأكثر نضجًا. لكن مع نهاية السبعينيات بدأت حياتها الفنية فى الانحدار، وبدا أنها سوف تنتهى إلى الاختفاء مثل المصير التقليدى للنجوم من الأطفال.

لكن كان لفوستر خلفية أكاديمية قوية، فقد درست لغتين فى ليسيه فرانسيه فى لوس أنجلوس (لهذا اشتركت فيما بعد فى العديد من الأفلام فى فرنسا، مثل "دم الآخرين" (١٩٨٤) لكلود شابرول). وعندما اضطرب مسارها فى التمثيل التحقت بجامعة ييل، وبينما كانت هناك وقعت حادثة اعتداء جون هينكلى جونيور على

الرئيس ريجان وإطلاق الرصاص عليه، وألقى اللوم فى فعلته على استحواذ جودى فوستر عليه بدورها فى "سائق التاكسى"، وهكذا سلطت أضواء الإعلام عليها؛ حيث اعتبرت تجسيدًا لقوة نجوم السينما حتى عندما قامت بدور الضحية.

لقد هدد هذا الحادث بإلقاء ظلال كثيفة على حياتها الفنية التالية، ففى أوائل الثمانينيات ظهرت فى العديد من الأفلام التى فشلت فى شباك التذاكر حتى لو كانت قد نالت مديحًا نقديًا على أدائها، مثلما هو الحال فى فيلم تونى ريتشاردسون " فندق نيوهامبشاير" (١٩٨٤) الذى لعبت فيه دور "فاتنة قاتلة" صغيرة وقعت فى عالم من الدمار وسفاح القربى. لكن فيلم "المتهمون" (١٩٨٨) أثبت أنه نقطة تحول بالنسبة لها، فقد كان أول دور ناضج حقيقى لها؛ حيث كان عليها أن تزيل عن نفسها وصمة كونها ضحية جنسية، فالبطلة سارا توبياس تعرضت لاغتصاب عصابة فى إحدى الحانات، فتصمم على أن تضع غاصبيها وراء القضبان، وتقرر أن تدافع بنفسها عن قضيتها بأن تحكى شهادتها وتقص قصتها المؤلمة. حقق الفيلم نجاحًا جماهيريًا كبيرًا، وأحدث جدلاً واسعًا، وفازت فوستر بجائزة الأوسكار عن دورها، لتضع نفسها فى مصاف نجوم الصف الأول بين ممثلات هوليوود ووسط التيار السائد.

وعلى الرغم من نجاح فيلم "المتهمون"، كان على فوستر أن تناضل لكى تحصل على جائزة الأوسكار الثانية لها، فى دور كلاريس ستارلينج فى فيلم "صمت الحملان" (١٩٩١). (لقد كان هذا الدور تطويرًا من نوع ما لشخصية توبياس فى فيلم "المتهمون")، فستارلينج امرأة شابة شجاعة من الطبقة العاملة، مجندة فى المباحث الفيدرالية تضطر أن تضع نفسها فى مخاطرة تعقب قاتل وإنقاذ ضحيته الأخيرة. وعلى غير عادة هوليوود لم تكن المخاطرة تتضمن عنصرًا جنسيًا، وإنما خطرًا بدنيًا ونفسيًا، عندما تتورط ستارلينج وجدانيًا مع سفاح لكى تمسك بسفاح آخر. لقد كان "صمت الحملان" بدوره مثار جدل واسع، لأن جماعات الشذوذ الجنسى هاجمت تصويره لقاتل منحرف جنسيًا، ومن المفارقات أنه على الرغم من أن دورها لم تكن فيه أية مسحة جنسية، فإن الانتقاد كان موجهًا ضد فوستر التى تعرضت لحملة قوية تدعو إلى إخراجها من ساحة التمثيل مما هدد بإلقاء الظلال بقوة على أدائها فى الفيلم.

وفى عام عرض "صمت الحملان"، صنعت أول أفلامها كمخرجة وهو "تيت الرجل الصغير" (١٩٩١) الذى مثلت فيه أيضًا دور أم الابن الضال، التى تجد نفسها محاصرة فى صراع مع المرأة التى تدير مدرسة خاصة للأطفال الموهوبين، حيث كان من المفترض أن يذهب الابن ليطور مواهبه، لتكتشف الأم أن الأطفال يتم استغلالهم. لقد كان فيلمًا ذكيًا ومتفردًا، لكنه تعرض لخطر التوقف عن استكماله عندما تعرض ممولوه (شركة أوريون) للانهيار، لذلك كان على فوستر أن تتحمل على عاتقها جزءًا من مسئولية الإنتاج، وخاضت حملة شرسة لكى تجد فرصة لعرض فيلمها الذى نال النجاح الذى يستحقه. لقد جعلتها هذه التجربة فى عالم صناعة الأفلام سببًا فى تأسيسها شركتها الخاصة فى عام ١٩٩١، التى تمول بشكل مستقل بميزانية مئة مليون دولار من شركة بوليجرام، كما أن شركة بيج بيكتشرز أتاحت لفوستر حرية إبداعية كاملة فى التمثيل والإنتاج لمشروعاتها الخاصة، وهو وضع متفرد لنجمة فى هوليوود. وفى الوقت ذاته فقد برهنت على قدرتها على أداء الأدوار الأكثر تقليدية لممثلة هوليوودية، مثل دور البطلة فى الفيلم الرومانسى التاريخى "سومرزبى" (١٩٩٣)، أو الدور الأكثر إدهاشًا للمرأة الجنوبية الجميلة فى فيلم "مافريك" (١٩٩٤) الذى كان فيلم ويسترن كوميديًا مع ميل جيبسون.

لم تكن فوستر مجرد وجه هوليوودى تقليدى جميل، لكنها كانت بكلمات بى روبى ريتش (١٩٩١) حين قال: "إن شجاعتها تظهر على وجهها". وفى التسعينيات بدا أنها وجدت التوازن بين القوة والضعف، والأهم هو أنها نجحت فى أن تضع نفسها فى إطار الجاذبية الجنسية وحدها. ففى عصر البطلات المصطنعات، فإن فوستر واحدة من نساء قليلات فى هوليوود نجحن على الأقل فى صنع مصائرهن بأنفسهن.

كيت بيتام

من أفلامها:

"أليس لم تعد تعيش هنا" (١٩٧٤)، "سـائق التاكـسى" (١٩٧٦)، "باجـسى مالونى" (١٩٧٦)، "يوم الجمعة العجيب" (١٩٧٦)، "الفتاة الصغيرة التى عاشت فى الحارة" (١٩٧٦٥)، "كاندل شو" (١٩٧٧)، "كارنى" (١٩٨٠)، "فنـدق هامبـشاير" (١٩٨٤)، "خمسة أركان" (١٩٨٧)، "سرقة منزل" (١٩٨٨)، "المتهمون" (١٩٨٨)، "صمت الحملان" (١٩٩١)، "تيت الرجل الـصغير" (١٩٩١- كمخرجـة أيـضًا)، "سومرزبى" (١٩٩٣)، "مافريك" (١٩٩٤)، "المنـزل مـن الأجـازات" (١٩٩٥- كمخرجة أيضًا).

التقنيات الجديدة

بقلم: جون بيلتون

الكاميرا والتليفزيون

في يناير عام ١٩٥٠ قامت جمعية مهندسى الصور المتحركة – وهى منظمة تأسست فى عام ١٩١٦ لتكرس جهودها " من أجل تقدم النظرية والممارسة فى عالم هندسة الصور المتحركة" – بتغيير اسمها إلى "جمعية مهندسى الصور المتحركة والتليفزيون"، وبهذا فإن الجمعية كانت تعترف بالتغيرات وتتوقعها فى أن واحد، التى كانت تحدث (وسوف تحدث) فى عالم تقنيات وسائل التسلية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

سوف يصبح للتليفزيون بالطبع وجود متزايد القوة بين وسائل الترفيه. وبتصاعد أرقام أجهزة التليفزيون تصاعدًا صاروخيًا خلال بداية الخمسينيات (من ٤ ملايين فى عام ١٩٥٠ إلى ٣٢ مليونًا فى عام ١٩٥٤ فى الولايات المتحدة وحدها)، قام مزيد من الناس بتغيير عادات الذهاب إلى السينما ليبقوا فى المنزل للفرجة على التليفزيون. لكن "التليفزيون" لا يعنى فقط بث إشارات تليفزيونية عبر الأثير ليتم التقاطها فى المنزل عبر أجهزة الاستقبال، لكنه يتضمن طيفًا واسعًا من التقنيات الأخرى مثل التسجيل والنقل الإلكترونى، وتقنيات إعادة العرض (بلاى باك). وكما يمكن فهمه على نحو أكثر شمولاً، فإن التليفزيون يشمل أية تقنية تتضمن تشفير أية إشارة إلكترونية (أى تحويلها إلى شفرة إلكترونية يتم فكها مرة أخرى عن طريق أجهزة الاستقبال)، لهذا فإن جمعية مهندسى الصور المتحركة التى ساهمت فى منتصف العشرينيات فى هندسة الانتقال إلى الصوت لم تغير اسمها فقط لتضيف كلمة "التليفزيون"، بل كان عليها أن تساهم فى تطوير تقنيات البث الإذاعى، والتسجيل الإلكترونى، وتضخيم الإشارة، والتقنيات الإلكترونية الأخرى.

وبمعنى ما فإن الصوت المغناطيسى المجسم، حيث يتم تسجيل الإشارة الإلكترونية على الشريط المغناطيسى، هو تقنية تليفزيونية. أو بشكل أكثر تحديدًا فإن التليفزيون هو تقنية "صوتية"، تطورت عن الراديو، والنقل أو البث الإلكترونى، والتقنيات الأخرى ذات العلاقة بالصوت، ومن الواضح وجود العلاقة المتبادلة بين هذين النوعين من التقنيات، وليس من المصادفة أن المتخصص فى الصوت فى عالم السينما راى دولبى ــ الذى كان طالبًا أمريكيًا يدرس الفيزياء فى كمبريدج وأسس معامل دولبى فى لندن فى عام ١٩٦٥ــ كان الشخصية المحورية فى تطوير مسجل شرائط الفيديو من نوع أمبكس فى عام ١٩٥٦ عندما كان لا يزال طالبًا فى ستانفورد. وفى معامل دولبى فى لندن، طور دولبى نظامًا شديد الأهمية لتقليل الضوضاء عند التسجيل الصوتى (حوالى عام ١٩٦٦)، وفى وقت لاحق، وفى معامل دولبى فى سان فرانسيسكو، ابتكر الشريط ذا الأربعة مسارات، من النظام الضوئى للصوت المجسم فوق الشريط (المعروف باسم دولبى إس فى إيه، ١٩٧٥)، ثم الشريط ذا الستة مسارات المغناطيسى على مقاس الشريط ٧٠ مم، ونظام التسجيل الطيفى (دولبى إس آر، ١٩٨٦)، بالإضافة إلى تقنية الصوت الرقمية فى عام ١٩٩١.

لقد كانت تقنية الصور المتحركة باختصار مرتبطة بتقنية التليفزيون، خاصة فى الفترة المعاصرة. فالتقنيات الكبرى التى حدثت فى أعقاب ثورة الشاشة العريضة فى الخمسينيات قد حملت اسم "قدوم الصوت" التى أعلن عن حلولها نظام دولبى فى منتصف السبعينيات، وتأثير الفيديو على الإنتاج السينمائى (التليفزيون فائق التحديد، والتوليف بالفيديو)، وعلى الإنتاج (الكيبل وشرائط الفيديو وأقراص الفيديو)، وعلى التوزيع (الفيديو المنزلى).

الصـــوت

فشلت محاولات شركة فوكس للقرن العشرين فى ابتكار ونـشر الـصوت المغناطيسى المجسم خلال الخمسينيات، وكان السبب الأساسى هو رفض أصــحاب دور العرض الصغيرة والمستقلة لتركيب الآلات المطلوبة. ومــع ذلــك فــإن دور العرض الكبرى فى المدن استمرت فى عرض أفلام السينماسكوب ذات الـصوت المجسم على أربعة مسارات بالإضافة إلى الشرائط مقاس ٧٠ مم المصنوعة فـــى أنواع تود ــ إيه أوه، وسوبر بانافيجن، وألترا بانافيجن ٧٠، والأشــكال الأخــرى للشاشة العريضة التى كانت تتيح صوتًا مجسمًا فى ستة مسارات. وفى الـستينيات ساد نمط الفيلم ٧٠ مم للأفلام الجماهيرية الناجحة، مثل "بن هور" (١٩٥٩) بتقنيــة إم جى إم كاميرا ٦٥، أو فيلم "سبارتاكوس" (١٩٦٠) بتقنية ســوبر تكنيرامــا ٧٠، وفيلم "قصة الحى الغربى" (١٩٦١) بتقنية سوبر فيجن ٧٠، و"لــورانس العــرب" (١٩٦٢) بنفس التقنية، و"كليوباترا" (١٩٦٣) بتقنية تــود ــ إيــه أوه، و"صــوت الموسيقى" (١٩٦٥) بنفس التقنية، و"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) بتقنية سوبر بانافيجن ٧٠/ سوبر سينيراما.

وبالطبع كان الصوت المجسم متعدد المسارات فى دور العــرض المجهــزة لعرض مقاس ٧٠ مم أفضل كثيرًا من الصوت فى دور العرض العادية، وأفــضل مما يمكن للجمهور العادى أن يسمعه فى المنزل عبر أجهــزة الراديــو المــزودة بموجة إف إم أو مسجلات الصوت التى كانت فى العادة ذات مسار واحــد (غيــر مجسمة). لكن تقنيات الصوت المنزلية بدأت فى التطور التــدريجى، وفـــى عــام ١٩٤٨ بدأت شركة كولومبيا ريكوردز فى توزيع أسطوانات عالية الجــودة بــنمط ٣٣ ١/٣ دورة فى الدقيقة التى تتــيح زمنًـــا أطــول للتــسجيل، وفـــى منتــصف الخمسينيات كان متاحًا للعديد من هواة الصوتيات اقتناء أجهزة تسجيل صوتى ذات بكرتين عالية الجودة.

لكن الصوت المجسم المنزلى لم يجد لنفسه موطأ قدم ثابتًا فى السوق حتى عام ١٩٥٧، عندما بدأت صناعة الأسطوانات الأمريكية فى توزيع مسجلات مجسمة ذات مسارين، وخلال سنوات قليلة كان متاحًا (خاصة فى مجال الموسيقى الكلاسيكية) أسطوانات مجسمة للاستماع المنزلى فى الولايات المتحدة وأوروبا، وفى عام ١٩٦١ كانت هناك العديد من محطات إف إم الأمريكية قد بدأت فى بث برامجها بالصوت المجسم، لكن كانت هناك أيضًا مساحة محدودة مخصصة للبث عبر موجة إف إم ولم، يتم فتحها إلا فى عام ١٩٦٤، ومع ذلك فقد ظلت محطات إف إم المجسمة ظاهرة محدودة حتى السبعينيات. وبحلول عام ١٩٦٩ تحولت جميع الأشكال الموسيقية ــ الجماهيرية والكلاسيكية ــ من الصوت الأحادى إلى الصوت المجسم، ولم تعد التقنيات المتطورة فى هذا المجال قاصرة على هواة السمعيات فقط بل أصبحت متاحة للمستهلك العادى. وكما يلاحظ ستيف هاندزو (١٩٨٥): "مع بداية السبعينيات كانت هناك نظم صوتية لدى أى مراهق أمريكى عادى فى غرفة نومه أفضل مما هو موجود فى دار العرض السينمائية فى نفس الحى".

لقد جلبت تقنية دولبى المجسمة معها صوتًا مجسمًا عالى الجودة فى أربعة مسارات، فى متناول دور العرض فى الأحياء، وسريعًا ما أصبحت هذه التقنية علامة تجارية لدى الجمهور العادى. لقد بدأت تطورات دولبى فى عالم الصوت السينمائى فى عام ١٩٧١، عندما تم تصميم هذه التقنية لتقليل صوت ضوضاء الشريط خلال تسجيل الصوت فى فيلم ستانلى كوبريك "البرتقالة الآلية".

وبين عام ١٩٧٥، عندما بدأت تقنية دولبى فى نمط الصوت المجسم الضوئى على أربعة مسارات، وعام ١٩٨٨، كان هناك ما يزيد على أحد عشر ألفًا من دور العرض فى أنحاء العالم مزودة بتقنية دولبى.

وفى عام ١٩٧٥ بدأت تقنية دولبى المجسمة بالنظام الضوئى مع عرض فيلم "تومى"، وللمرة الأولى منذ السينماسكوب، صاحب الصوت المجسم ذو

الأربعة مسارات فيلمًا من مقاس ٣٥ مم، ولكن على عكس السينماسكوب، فإنه كان ممكنًا لمسارات دولبى أن تطبع ضوئيًا فى نفس وقت طباعة الفيلم ذاته، مما يقلل من التكاليف الباهظة للطريقة المغناطيسية ونقل الصوت إلى المسارات المغناطيسية العديدة، كما تمتع نظام دولبى الضوئى المجسم بميزة تواؤمه مع أجهزة العرض غير المجهزة للصوت المجسم، حيث كان ممكنًا الحصول على الصوت فى قناة واحدة.

لكن نجاح فيلم "حرب النجوم" فى عام ١٩٧٧ هو الذى قدم إيضاحًا للتصميم الصوتى المعقد والمبهر مما جعل اسم دولبى شائعًا وشهيرًا، كما أن نظام دولبى المجسم متغير المساحة (دولبى إس فى إيه) أتاح لدور العرض الصغيرة التزود به، علاوة على نظام المسارات الستة على مقاس ٧٠ مم المناسب لدور العرض الفخمة، مما جعل من تجربة الفرجة على فيلم "حرب النجوم" متعة للعديد من الحواس.

لقد تم تصوير "حرب النجوم" على فيلم بانافيجن ٣٥ مم، ثم تم تكبيره إلى مقاس ٧٠ مم، وهى الممارسة العملية التى بدأت فى عام ١٩٦٣ مع عرض فيلم "الكاردينال" من إخراج أوتو بريمنجر، لينهى الوسيلة عالية التكاليف لتصوير الأفلام ذات الشاشة العريضة على مقاس ٦٥ مم، وقد توقف التصوير على مقاسات ٦٥/٧٠ مم بالفعل مع عرض فيلم "ابنة رايان" الذى تم تصويره على مقاس سوبر فيجن ٧٠، ومع ذلك استمر صانعو الأفلام السوفييت فى استخدام مقاس ٧٠ مم (تحت اسم سوفسكوب ٧٠)، كما استمر فى ذلك صناع الأفلام التى سوف تعرض فى دور العرض من نوعية إيماكس وأومنيماكس. وعلاوة على فيلم "ترون" (١٩٨٢) و"نوبة جنون" (١٩٨٣)، فإن فيلم "بعيدًا جدًا" (١٩٩٢) قد تم تصويره فى مقاس ٦٥ مم. أن تقنية التكبير أتاحت التصوير على الفيلم الخام ٣٥ مم الأقل تكلفة، وتقرير إذا ما كانوا سوف يقومون بالتكبير خلال مراحل الإنتاج للعرض الإضافى فى دور العرض المجهزة لذلك. ولسوء الحظ، فإن التكبير إلى مقاس ٧٠مم لم ينجح فى مضاعفة مقاس الشاشة للفيلم السلبى الأصلى ٣٥ مم، لذلك فإن النسبة التى كانت تحققها الشاشة العريضة ٢,٣٥:١ قد تم تقليلها إلى ٢,٢١:١.

قاد بنجاح "حرب النجوم" فى عرضه بتقنية دولبى المجسمة (بمقاس ٣٥ مم و٧٠ مم) المئات من أصحاب دور العرض إلى التحول إلى نظام دولبى. وفى عام ١٩٧٧، كان هناك مئة دار عرض فقط مزودة بهذه التقنية، لكن بعد عام واحد كانت هناك ٤٥٠ دار للعرض، وبحلول عام ١٩٨١ كان هناك ألفان، وفى عام ١٩٩٠ صعد الرقم إلى ١٦,٠٠٠ دار للعرض فى كل أنحاء العالم (عشرة آلاف منها فى أمريكا وحدها). وعندما واجه الشريط المغناطيسى تحديًا بالأقراص المضغوطة باستخدام التسجيل الرقمى فى منتصف الثمانينيات، صممت دولبى تطويرًا كبيرًا فى وظائف الدوائر الكهربية المستخدمة فى تقنية التسجيل المغناطيسى لكى تزيد من نقاء الإشارة، وتقلل من الضوضاء والتشويه، وأطلقت دولبى على هذه التقنية اسم التسجيل الطيفى (دولبى إس آر)، ونجحت فى إدخاله إلى عالم صناعة السينما فى عام ١٩٨٦، لتستبق بسنوات عديدة التحول الذى يبدو حتميًا تجاه التسجيل الصوتى الرقمى. وفى عام ١٩٩٠، كان هناك ٤٣ ألفًا من أستوديوهات التسجيل الصوتى والإذاعات عبر العالم كله مزودة بتقنية دولبى إس آر.

إن الصوت الرقمى فى عالم السينما ما يزال فى مرحلة التجريب. وفى نهاية الثمانينيات، قامت شركة إيستمان كوداك مع شركة أوبتيكال رادياشن، بارتياد مجال نظام التسجيل الصوتى الرقمى الضوئى الذى لم يعش طويلاً، وأطلقت عليه اسم "سينما ديجيتال ساوند"، الذى استخدم لأول مرة فى فيلم "إدوارد ذو الأيدى المقصات" (١٩٩٠)، و"ديك تريسى" (١٩٩٠). لقد ساعدت التقنية الرقمية المهندسين على وضع ستة مسارات منفصلة للصوت على شريط ٣٥ مم، مما ساعد إلى حد كبير أصحاب دور العرض الذين لا يملكون تقنيات ٧٠ مم على تقديم صوت مجسم ذى ستة مسارات يضاهى ما تقدمه دور العرض الفاخرة. ولسوء الحظ فإن تقنية "سينما ديجيتال ساوند" كانت تتطلب تكاليف إقامة آلتين للعرض، إحداهما للشريط الضوئى المتماثل (أنالوج)، والأخرى للشريط الرقمى (ديجيتال)، ولو تعطل الجزء الرقمى، فإنه لا يمكن عرض الفيلم.

قدمت دولبى فى عام ١٩٩١ حلاً للمشكلة بتقنية النظام الصوتى الرقمى الضوئى (دولبى إس آر دى)، الذى يجمع بين المسار الضوئى المتماثل (أنالوج) مع المسار الرقمى. وفى فترة أقرب، عرضت شركة يونيفرسال فيلم "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣) فى مقاس ٣٥ مم بصوت دولبى المجسم الضوئى المتماثل، علاوة على التقنية الخاصة بالشركة "ديجيتال ثياتر ساوند" (دى تى إس) الرقمية المجسمة. لقد كانت كل النسخ تحمل شريطًا صوتيًا ضوئيًا مجسمًا بالإضافة إلى "تايم كود" يحقق تزامن الشريط مع مشغل للأقراص المضغوطة تحمل الشريط الصوتى المجسم الرقمى. لهذا فإنه إذا تعطل لسبب ما الشريط الصوتى الرقمى المنفصل ذو الستة مسارات، فإن النظام يتحول على الفور إلى الشريط الصوتى المجسم المتماثل (أنالوج) الموجود على النسخة.

الإلكترونيات والمؤثرات الخاصة

فى أعقاب عرض أفلام مثل "حرب النجوم" (١٩٧٧) و"لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧) و"رحلة النجوم: الفيلم" (١٩٧٩) وغيرها من أفلام الخيال العلمى التى تتحدث عن تقنيات معقدة، دخل فن المؤثرات الخاصة مرحلة خاصة. أن المؤثرات الخاصة تتطلب فى العادة الجمع بين لقطتين منفصلتين أو أكثر فى لقطة واحدة تتكامل فيها الأجزاء على نحو دقيق، وكان ذلك يتحقق خلال الخمسينيات والستينيات بالاعتماد على تقنية "القناع"، التى تتضمن الجمع بين صورتين أو أكثر باستخدام قناع يحجب جزءًا من الصورة ويستبدل به جزءًا من صورة أخرى. لقد كان التطابق بين الحركات المختلفة للأشياء والشخصيات فى هذه الصور المختلفة يتطلب عملاً شاقًا وزمنًا طويلاً لإنجازه، وحتى معظم النتائج الناجحة فى هذا المجال كانت تنتج لقطات يمكن أن ترى فيها خطوط القناع بين أجزاء الصور لذلك فقد كانت تبدو دائمًا زائفة.

حققت التقنيات الكمبيوترية تقدمًا هائلاً فى الإيهام بواقعية المؤثرات الخاصة فى السينما، وأتاحت الكاميرا المزودة بتقنيات التحكم فى الحركة إنجاز المؤثرات الخاصة من خلال لقطتين: الأولى تحتوى على الممثل أو الحدث الرئيسى، أما الثانية فتصور نفس ما كان موجودًا باللقطة الأولى، لكنها لا تحتوى على الممثل أو الحدث. أن الكمبيوتر يسجل حركة الكاميرا أو الكادراج، ويمكن له أن يصنع لها نسخًا مطابقة فى لقطات متعاقبة.

وفى فترة أقرب، استخدمت الكمبيوترات لخلق الجرافيك أو لمحاكاة عمل تقنية القناع دون أن تكون هناك خطوط تفصل بين أجزاء اللقطة دون ظهور أية عيوب أخرى قد تفضح زيف الخدعة. لقد ساعدت التكنولوجيا الرقمية المتخصصين فى المؤثرات الخاصة على تحويل الصورة من مقاس ٣٥ مم إلى نقاط تسمى "بيكسيل"، ليتم فيما بعد استبدال بعض النقاط بنقاط أخرى، وإعادة تكوين الصورة من جديد. وقد استخدمت هذه التقنية بكل طاقتها للإيحاء بحيوية تحولات شخصية تى ١٠٠٠، الرجل المصنوع من معدن سائل (روبرت باتريك) فى فيلم "المدمر ٢: يوم الحساب" (١٩٩١).

وفى عام ١٩٨٣ تم تصميم أولى الآلات التى تحقق المؤثرات إلكترونيًا فى مرحلة ما بعد التصوير، فقد كانت اللقطة المصورة على شريط السليولويد من مقاس ٣٥ مم، قبل توليفها، تطبع على شريط فيديو يحتوى على (تايم كود)، وكان يمكن للمونتير استخدام أداة توليف كمبيوترية (لها أسماء تجارية عديدة) لكى يتمكن بسرعة من اختيار اللقطات، والقطع والوصل بينها وإعادة ترتيبها كيفما يشاء، وكان من الممكن أن يستعرض الترتيبات المحتملة فى توليفات متعددة، كلها تظهر أيضًا رقم اللقطة وزمنها (فى التايم كود) حتى يختار مع المخرج التوليف المطلوب. لقد أتاحت هذه التقنية للمونتير أن يحدد كادرًا بعينه على أية لقطة وشريط الفيديو المطابق لها، ويقوم كمبيوتر مركزى بتخزين الزمن الدقيق لكل هذه المعلومات لإعادة طبع التوليف على شريط السليولويد السالب. أن كل البرامج

التليفزيونية التى يتم تصويرها اليوم باستخدام شريط السليولويد يتم توليفها إلكترونيًا، كما أن عددًا متزايدًا من الأفلام السينمائية يستخدم هذه التقنية، بل أن كاميرات التصوير من مقاس ٣٥ مم أصبحت تحتوى على التايم كود الذى يتم طبعه تلقائيًا على الشريط السالب خلال التصوير.

إن تطور التليفزيون فائق التحديد قد شجع العديد من صناع الأفلام على التجريب فى هذه التقنية (أو الفورمات)، حيث تستخدم فى مرحلة التصوير ليتم تحويلها فى المرحلة النهائية إلى شريط سليولويد مقاس ٣٥ مم من أجل العرض التجارى، بل أن من الشائع أن التليفزيون فائق التحديد والجودة يستخدم لتصوير وصنع المؤثرات الخاصة، بسبب ما يتيحه من إمكانات إبداعية لصناع الأفلام فى هذا المجال، ولقد أصبح معترفًا به عالميًا أن زبيجنيو ريبزينسكى اعتمد على تقنيات التليفزيون فائق الجودة لتصوير فيلم "كافكا" (١٩٩٢) من أجل خلق صور متعددة وعدد لانهائى من حركات الكاميرا. ومع ذلك فإن العديد من المصورين السينمائيين يبدون الرفض للتصوير باستخدام تقنية التليفزيون فائق الجودة، ويصممون على أنها تفتقد "مظهر" فيلم مقاس ٣٥ مم.

أشكال التقنيات (الفورمات)

غير البث عبر الأقمار الصناعية والفيديو على نحو شديد الوضوح من توزيع وعرض الأفلام، وزاد من عدد الذين يرون الأفلام فى المنازل. وفى عام ١٩٧٥ قامت شركة هوم بوكس أوفيس (إتش بى أوه) بالبدء فى بث الأفلام الحديثة وبرامج الترفيه الأخرى عبر القمر الصناعى لمشتركى الكيبل. وهكذا أحدثت ما يسمى الخدمة المميزة "بريميام" التى أضيفت إلى خدمة الكيبل العادية (التى تتألف من إعادة بث برامج المحطات المحلية والشبكات الوطنية فى المناطق التى تعانى من الاستقبال الضعيف) التى كانت موجودة لدى المشتركين منذ عقود طويلة.

وفى عام ١٩٧٧ تحول تيد تيرنر إلى البث عبر الأقمار الصناعية لمحطة "السوبر" المسماة تى بى إس، التى كانت تذيع الأفلام القديمة، والنشاطات الرياضية، والبرامج الأخرى. وبعد فترة قصيرة دخلت "شوتايم" (١٩٧٨) و"موفى تشانيل" (١٩٧٩) إلى سوق عرض الأفلام فى المنازل، وتتحدان فى عام ١٩٨٣. كما حدثت تطورات مماثلة فى أواخر الثمانينيات فى بريطانيا وأوروبا مع شبكة بى سكاى بى لروبرت ميردوخ، وعدد من المنافسين الأوروبيين الذين دخلوا إلى ساحة قنوات بث القمر الصناعى التى تقدم أفلامًا، وفيديو موسيقى، ونشاطات رياضية، وبرامج الترفيه الأخرى.

إن توزيع الأفلام على شرائط وأقراص الفيديو، بالإضافة إلى بث الكيبل والدفع مقابل المشاهدة، قد غير من طبيعة تجربة الذهاب إلى دور العرض لمشاهدة الأفلام بالنسبة لمعظم المتفرجين، الذين أصبح متاحًا لهم الآن الفرجة على الأفلام فى منازلهم. لقد أدت تقنية الفيديو المنزلى إلى الاختفاء الكبير لدور عرض الدرجة الثانية، ودور العرض التى تقدم برامج لأفلام قديمة (ريبورتوار)، ودور العرض المتخصصة فى الأفلام الفاضحة. وفى أسواق بعينها، مثلما هو الحال فى المملكة المتحدة، تركت تأثيرًا مدمرًا على جمهور دور العرض من الدرجة الأولى أيضًا، فانخفض عدد التذاكر من ١٤٣ مليونًا فى عام ١٩٧٤ إلى ٥٣ مليونًا فى عام ١٩٨٤، على الرغم من أنها تحسنت قليلاً منذ ذلك الحين. كما تركت أثرًا على صنع أفلام الشاشة العريضة التى كانت تفقد جزءًا من الكادر عند العرض فى التليفزيون، وكان صناع الأفلام أنفسهم قد تعلموا منذ عام ١٩٦١ أن يحموا أفلامهم من هذا البتر بصنع أفلامهم فى مقاس شاشة التليفزيون، وذلك بوضع الحدث الرئيسى (أو المعلومات المهمة) فيما يطلق عليه المصورون السينمائيون "المنطقة الآمنة"، وهى المساحة المضمون ظهورها عند العرض على الشاشة التليفزيونية، وفى أواخر الثمانينيات وخلال التسعينيات ابتكرت طريقة وضع قناع أعلى وأسفل الشاشة التليفزيونية للحفاظ على نسب أبعاد الشاشة

العريضة، مما شجع صناع الأفلام على العودة إلى مفهوم أفلام الشاشة العريضة التى تستغل كل مساحة هذه الشاشة.

واختفت أشكال (فورمات) من السينما، مثل السينيراما ذات الثلاثة شرائط (١٩٦٣)، والسوبرسينيراما ذات الشريط الواحد (١٩٧٠)، وأفلام ٦٥ مم/٧٠ مم (حوالى عام ١٩٧٠) لتظهر أشكال أخرى مثل شوسكان، وإيماكس، وأومنيماكس، ومقاسات ٧٠ مم الأخرى. لقد كان نظام شوسكان الذى طوره فنان المؤثرات الخاصة دوجلاس ترومبول فى عام ١٩٨٤ نوعًا من نظام ٧٠ مم، حيث يتم تصوير وعرض الشريط بسرعة ٦٠ كادرًا فى الثانية (بينما السرعة العادية هى ٢٤ كادرًا فى الثانية)، ولقد أدت هذه السرعة العالية إلى صورة دقيقة التفاصيل وثابتة تمامًا، وتم صنع العديد من الأفلام القصيرة فى هذه التقنية لعرضها فى دور عرض خاصة مخصصة للسائحين عبر أنحاء العالم.

أما نظاما إيماكس وأومنيماكس، اللذان انطلقا فى العديد من المعارض العالمية والملاهى، فهما يستخدمان بدورهما مقاس ٦٥ مم/٧٠ مم. فنظام إيماكس الذى ظهر لأول مرة فى معرض إكسبو ٧٠ فى اليابان، فيعتمد على كاميرا مقاس ٦٥ مم حيث يتحرك الفيلم بسرعة ٢٤ كادرًا فى الثانية (أفقيًا) مثل كاميرا فيستافيجن، وكل كادر يحتوى على جانبيه على خمسة عشر ثقبًا، وهو ما يتيح ثلاثة أمثال مساحة الصورة التى تقدمها نظم كاميرا ٦٥ مم الأصلية. والصورة المعروضة بنظام إيماكس – على عكس صور الشاشة العريضة التقليدية (التى تتراوح بين ١:١,٦٦ و١:٢,٧٧) هى صور أطول فى عرضها، لذلك فإن مقاسها هو ١:١,٤٣.

أما نظام أومنيماكس الذى ظهر للمرة الأولى فى معرض بسان دييجو فى عام ١٩٧٣، فهو نظام شبيه بإيماكس (فى استخدامه لنفس الكاميرا وحجم الكادر)، لكنه يستخدم عدسة واسعة جدًا (عين السمكة من مقاس ١٨٠درجة) خلال التصوير لتعرض الصور على شاشة محدبة على شكل قبة فى سقف المسرح. وأعقبت ذلك

تطورات فى تقنية إيماكس أدت إلى تقنية أومنيماكس ثرى دى (١٩٨٥)، وإيماكس ثرى دى (١٩٨٦) وإيماكس سوليدو (١٩٩٠) وإيماكس ماجيك كاربيت (١٩٩٠).

لقد كان نظام إيماكس سوليدو نظامًا ثلاثى الأبعاد يعرض صورة من مقاس ٧٠ مم على شاشة تشبه المظلة قطرها حوالى ٧٩ قدمًا، ويرتدى المتفرجون نظارات بارزة العدسات تعمل بالكهرباء مليئة بالأقطاب من البللورات السائلة، وتفتح العدسات اليمنى واليسرى وتغلق بالتزامن مع آلتى عرض إيماكس اللتين تعرضان صورة العين اليسرى، ثم صورة العين اليمنى. بينما يعتمد نظام إيماكس ماجيك كاربيت على آلتى عرض إيماكس وشاشتى عرض إيماكس كبيرتين، تعرض الأولى صورها على شاشة أمام المتفرجين، أما الصورة الثانية فتعرض تحتهم لكنها مرئية من خلال أرضية شفافة. لقد كانت الدعاية تقول إن المتفرج "سوف يشعر أنه يطير فى الفضاء، مثل البساط السحرى فى ألف ليلة وليلة".

قابلية النقل والحمل

خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تعرضت أدوات إنتاج الأفلام إلى تحولات مهمة، فقد أصبحت كاميرا ٣٥ مم أقل وزنًا، وأقل حجمًا، وقابلة للحمل، وكاميرا أريفلكس خفيفة الوزن ـ التى تطورت فى ألمانيا فى عام ١٩٣٦ــ وجدت طريقها إلى الإنتاج الهوليوودى فى عام ١٩٥٤ مع فيلم "الممر المظلم" على الرغم من أنها لم تستخدم على نطاق واسع حتى الستينيات.

إن كاميرا أريفلكس أدخلت نظامًا مبتكرًا يمكن فيه للمصور أن يرى الكادر الذى يصوره من خلال الانعكاس عبر غالق على هيئة مرآة موضوع بزاوية ٤٥ درجة على مستوى العدسة، وبذلك فإن الصورة التى يراها المصور من خلال فتحة الرؤية هى ذاتها الصورة التى تمر عبر العدسة. وفى الحقيقة أن كل الكاميرات السينمائية تستخدم اليوم أسلوب أريفلكس. ولقد استخدمت كاميرا

كاميفلكس ـ التى تطورت فى فرنسا عام ١٩٤٧ ـ بكثافة فى أفلام الموجة الجديدة، ربما بسبب التأثير الكبير لتصوير راول كوتار وإخراج جان لوك جودار فى فيلم "على آخر نفس" (١٩٥٩).

لقد أتاحت الكاميرات خفيفة الوزن فى النهاية مرونة وحرية أكبر فى الحركة فى صنع الأفلام بكاميرا ٣٥ مم، وبحلول السبعينيات كانت هناك كاميرات أكثر حرفية خفيفة الوزن بما فيه الكفاية حتى إنه يمكن لشخص واحد أن يحملها، لكن الكاميرات المحمولة باليد ظلت متطفلة على أفلام هوليوود؛ لأنها كانت أقل ثباتًا من وسائل الدعم والثبات فى الكاميرا التقليدية. ومع ذلك، وفى الأفلام الأوروبية وغير الهوليوودية، مثل "أنا كوبا" (١٩٦٣) لميخائيل كالاتزوف، استخدمت الكاميرا المحمولة باليد للتأكيد على حضور "مؤلف" الفيلم.

وفى عام ١٩٧٦ قام عامل الكاميرا جارى براون بتطوير كاميرا ستيديكام، وهو نظام لتحقيق ثبات الكاميرا المحمولة. لقد كان نظام ستيديكام عبارة عن جهاز يرتديه عامل الكاميرا يمكنه من التحرك بالكاميرا بحرية خلال المكان دون أن تهتز أو ترتج الكاميرا. لقد كان نظام ستيديكام الذى استخدم للمرة الأولى فى بعض مشاهد فيلم "روكى" (١٩٧٦) يحقق حرية الكاميرا السينمائية من الأدوات المساعدة التقليدية، مثل الرافعات، والعربات ذات العجلات، والقضبان، والأرضية المنبسطة، وهى أدوات كانت تحد من حرية حركة الكاميرا. وفى الوقت ذاته فإن نظام ستيديكام قلل تكاليف الإنتاج عندما لم تكن هناك حاجة لعدد كبير من طاقم التصوير لتحريك العربات ذات العجلات، كما قلل من الزمن المطلوب لإقامة القضبان. لقد استخدم هذا النظام على نحو كبير فى فيلم ستانلى كوبريك "التماع" (١٩٨٠)، حيث استطاع أن يحاكى حركة دراجة الطفل ذات الثلاث عجلات عندما كانت تجرى فى ممرات الفندق الخالية.

إن نظم أريفلكس وإيكلير (بالإضافة إلى أوريكون) دخلت أيضًا فى صناعة الكاميرات ١٦ مم خفيفة الوزن، التى لعبت دورًا هائلاً فى تطوير صناعة الفيلم

التسجيلى خلال الستينيات وما بعدها. (كما استخدمت للمصورين الفوتوغرافيين العسكريين خلال الحرب العالمية الثانية، وبواسطة السينمائيين التسجيليين والطليعيين فى فترة ما بعد الحرب، ومع ذلك فإنها لم تستخدم فى عالم الاحتراف السينمائى إلا بعد تطوير الكاميرات خفيفة الوزن فى أواخر الخمسينيات وخلال الستينيات). لقد ساعدت هذه التقنية الجديدة كقاعدة لمدرسة جديدة فى صناعة الأفلام، فكاميرا إكلير أن بى آر، التى كانت تزن ١٩ رطلاً فقط، أصبحت عنصرًا أساسيًا لدى صناع أفلام "سينما الحقيقة"، مثل جان روش وإدجار موران فى فيلم "وقائع صيف" (١٩٦١)، أو كريس ماركير فى فيلم "مايو الجميل" (١٩٦٣). وفى الولايات المتحدة ساعدت كاميرا أوريكون ١٦ مم كقاعدة لحركة "السينما المباشرة"، التى كانت تتركز فى أفلام ريتشارد ليكوك، ودى إيه بينبيكر وألبرت مايسلز، الذين صنعوا معًا فيلم "أساسى" (١٩٦٠) التسجيلى حول المرحلة الأساسية لاختيار مرشح ديمقراطى للرئاسة خلال عام ١٩٦٠ فى ولاية ويسكونسين. كما صور ليكوك وبينبيكر فيلمهما "عيد الأم السعيد" (١٩٦٣- ١٩٦٤) بواسطة كاميرا أوريكون، بينما استخدمها ألبرت مايسلز مع شقيقه ديفيد فى فيلمهما "رجل الاستعراض" (١٩٦٢).

ومن بين العناصر المهمة للتقنيات السينمائية الجديدة كان صوت مسجل الصوت المحمول ناجرا، الذى أتاح تسجيلاً للصوت المتزامن، وأيضًا عدسة الزووم، التى طورها المبتكر السويسرى ستيفان كوديلسكى فى عام ١٩٥٩. لقد كان مسجل ناجرا يستطيع تسجيل قناة صوت واحد على شريط مغناطيسى مقاس ربع بوصة، وكان قابلاً للحمل؛ حيث إن وزنه كان ١٤ رطلاً فقط، بينما كانت المسجلات المغناطيسية السابقة تسجل الصوت على شريط ذى ثقوب من مقاس ١٧,٥ مم أو ٣٥ مم أو ربع بوصة، لكنها لم تكن قابلة للحمل؛ حيث كانت تزن ما بين خمسين رطلاً ومئات الأرطال. وعلى الرغم من أن معظم الأفلام التجارية،

خاصة التى يتم تصويرها داخل الاستوديو، استمرت فى استخدام الأدوات ثقيلة الوزن، فإن صناع الأفلام التسجيلية تبنوا على الفور التقنيات الجديدة التى أتاحت لهم الحصول على صوت متزامن فى موقع التصوير وبتكاليف قليلة.

عدسة الزووم

ظهرت عدسة زووم بدائية فى انجلترا والولايات المتحدة فى أواخر العشرينيات، وكانت تستخدم لإنجاز "مؤثرات خاصة" منفردة فى عدد قليل من الأفلام، (من بينها "اعشقنى الليلة" (١٩٣٢) حيث تقوم الكاميرا بحركة الزووم التى تقترب من نافذة فى باريس فى مقدمة مشهد "سيمفونية المدينة" فى بداية الفيلم). أما عدسة الزووم المتقنة المعاصرة فقد ظهرت لأول مرة فى عام ١٩٤٦على يد الدكتور فرانك باك، الذى قام بتسويقها تحت اسم "عدسة زومار". وعلى عكس العدسات التقليدية التى تحتوى على بعد بؤرى واحد، فقد كان لعدسة الزووم بعد بؤرى متغير، وهو ما يعنى أنه كان بإمكانها تحقيق العديد من الأبعاد البؤرية المتغيرة التى تتراوح بين الزاوية الواسعة والعادية والتليفوتو، وهذا ما كان يجعلها قادرة على تغطية الأحداث بطرق كانت صعبة أو مستحيلة باستخدام العدسات ذات البعد البؤرى الثابت. فبعض الأحداث (مثل مباريات البيسبول على سبيل المثال) التى كانت تتطلب سابقًا العديد من الكاميرات المزودة بعدسات ذات أبعاد بؤرية مختلفة لتضمن تغطية الحدث الذى يدور على مسافات مختلفة، كان من الممكن الآن تصويرها بكاميرا واحدة مزودة بعدسة زووم يمكن لها الاقتراب فى لقطات قريبة أو الابتعاد إلى لقطة واسعة.

وفى عام ١٩٦٣ قامت الشركة الفرنسية أنجينو بتسويق عدسة زووم يمكن لها أن تتحرك فى مدى من الأبعاد البؤرية التى تتراوح بين ١٢ مم و١٢٠ مم. وهو ما أدى إلى تحسن كبير فى المدى الأكثر ضيقًا الذى كان متوفرًا فى عدسات

الزووم السابقة، والذى كان يتراوح بين ١٧,٥ مم و ٧٠ مم. لقد أصبحت عدسات الزووم من العدسات الأساسية (سواء لاستخدامها لأغراض الزووم أو كعدسة ثابتة البعد البؤرى) بالنسبة لسينمائيى "سينما الحقيقة" و"السينما المباشرة"، علاوة على بعض سينمائيى الأفلام "الروائية" مثل روبيرتو روسيلليني في أفلامه مثل "صعود لويس الرابع عشر إلى السلطة" (١٩٦٦)، و"عصر كوزيمو دى ميديتشى" (١٩٧٢). وخلال الستينيات كانت عدسة الزووم توضع بشكل روتينى على كاميرا سوبر ٨ وكاميرا الأفلام المنزلية. واليوم فإن معظم كاميرات الفيديو — بدءًا من كاميرات الأستوديو وحتى الكامكودر — تحوى على عدسات الزووم. وبحلول السبعينيات، فإن عدسة الزووم — التى كان تستخدم أساسًا سواء فى حركات الكاميرا التقليدية، أو باعتبارها عدسة ذات بعد بؤرى "ثابت" — أصبحت أساسية فى صنع الأفلام التجارية فى جميع أنحاء العالم. وخلال بداية السبعينيات قام صانعو الأفلام بتجريب حركات الزووم السريعة التى تنتقل من أقصر بعد بؤرى إلى أطول بعد بؤرى أو العكس (مثل فيلم "تقرير الفراولة —١٩٧٠")، وهى اللقطات التى كانت تثير الانتباه لمجرد أنها تقنية جديدة. وعندما جاءت أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، تخلى صانعو الأفلام عن المبالغة فى استخدام لقطات الزووم المفرطة فى انتقالها من الأقرب إلى الأبعد أو العكس، ليستخدموها فى حركات زووم هادئة، لتؤدى وظيفة تتواءم مع حركات الكاميرا الفعلية.

سينما التجريب والهواة

كانت سينما الهواة، بالعديد من الطرق، منطقة تخدم التطور التقنى السينمائى الجديد والممارسات السينمائية الجديدة، فقد كانت السينما التسجيلية والطليعية — على سبيل المثال — لا تعتمد فقط على التقنيات الجديدة، وإنما كانت تمكنها من تأكيد وجودها. إن معظم السينمائيين فى فترة ما بعد الحرب اعتمدوا على معدات ١٦ مم الأقل تكلفة نسبيًا من أجل صنع وعرض أفلامهم. وعلى الرغم من أن

مقاس ٨ مم الذى بدأ فى عام ١٩٣٢ كان يستخدم أساسًا بواسطة الهواة لصنع الأفلام المنزلية، فإن بعض السينمائيين استخدموا هذه التقنية لصنع أفلام طليعية أو تسجيلية، مثل ستان براكيدج الذى بدأ باستخدام معدات ١٦ مم (فى أفلام مثل "استباق الليل ــ ١٩٥٨" و"حركة طفل وماء ونافذة" ــ ١٩٥٩) تحول فيما بعد إلى صنع عدة أفلام تجريبية من مقاس ٨ مم، مثل "أغنيات ١-٣٠" (١٩٦٤-١٩٦٦)، مثلما فعل سول ليفاين فى سلسلة أفلام "وقت الراحة، الأجزاء ١- ٤" (١٩٧٨-١٩٨٣)، أو مارجورى كيلر فى فيلم "اثنينات وثلاثات: نساء" (١٩٧٤). ومن بين أشهر الصور فى العالم تلك اللقطة التسجيلية لاغتيال جون كيندى فى دالاس فى عام ١٩٦٣، التى صورت بكاميرا ٨ مم بواسطة مصورها ويدعى آبى زابرودر.

إن غالبية السينمائيين الطليعيين والتجريبيين ــ مع ذلك ــ يستخدمون معدات ١٦ مم، التى استمرت فى أعقاب الأفلام الرائدة لمايا ديرين فى الأربعينيات، مثل "تناغمات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣)، و"طقس فى الزمن المتغير" (١٩٤٦)، وكانت هذه التقنية هى الأنسب لعرض مثل هذه الأفلام حتى السبعينيات. ومن بين أهم السينمائيين الذين استخدموا هذه التقنية براكيدج فى فيلم "ضوء ذبابة" (١٩٦٣)، و"رجل نجمة الكلب" (١٩٦١ ــ ١٩٦٤)، وبيتر كيوبيلكا فى فيلم "رحلتنا إلى إفريقيا" (١٩٦٦)، ويوناس ميكاس فى فيلم "ذكريات رحلة إلى ليتوانيا" (١٩٧٢)، ومايكل سنو فى "الطول الموجى" (١٩٦٧)، وآندى وارهول فى "النوم" (١٩٦٣)، وهوليس فرامبتون فى "زورنس ليما" (١٩٧٠)، وكينيث آنجر فى "ارتفاع برج العقرب" (١٩٦٤)، بالإضافة إلى آخرين. وفى منتصف الطريق بين السينما التقليدية للتيار السائد وسينما الأندرجراوند الطليعية، كان جون كازافيتس يصور فيلميه "ظلال" (١٩٦٠) و"وجوه" (١٩٨٦) بمقاس ١٦ مم، ليكبر الفيلم إلى ٣٥ مم من أجل التوزيع التجارى.

وفى عام ١٩٦٥ ظهر شكل جديد للهواة يدعى سوبر ٨ (سوبر إيت)، الذى كان يقلل من حجم الثقوب على شريط السليولويد مما كان يتيح زيادة فى طول

الكادر، وهذا كان يزيد مساحة الصورة بمقدار خمسين بالمئة بالمقارنة مع شريط ٨ مم العادى، لذلك كانت الصورة أكبر وأوضح وأكثر دقة عند عرضها. (حدث تطور مماثل فى شريط ١٦ مم يدعى سوبر "١٦"، وكان يزيد الصورة بمقدار أربعين بالمئة عن مقاس ١٦ مم العادى، ولقد ظهر بين عامى ١٩٧٠-١٩٧١، ليتيح للسينمائيين شكلاً أقل تكلفة بالمقارنة مع طريقة التكبير من مقاس ١٦ مم إلى ٣٥ مم). وفى بعض الحالات استخدم "سوبر ٨" كوسيلة بسيطة للتسجيل لدى فنانى الأداء، مثل فيتو أكونى، الذى سجل عددًا من عروضه على شرائط "سوبر ٨"، مثل "الرؤية من خلال" (١٩٧٠)، كما استخدم مانويل ديلاندا "سوبر ٨" لكى يؤلف "بورتريه" لحياة الشارع فى مدينة نيويورك فى "موؤذ أو قاتل إذا تم ابتلاعه" (١٩٧٥-١٩٨٠)، ولكى يوثق لوحاته الحائطية التى يرسمها بطريقة الرش فى "إيزميزم" (١٩٧٧-١٩٧٩).

وعندما ظهرت كاميرا سوبر ٨ المزودة بالصوت فى عام ١٩٧٤، تحول إليها العديد ممن كانوا يستخدمون كاميرا ٨ مم، مثل سول ليفاين فى "ملاحظات حول سقوط مبكر" (١٩٧٦)، و"إيقاع الجاز على سور الصين العظيم" (١٩٧٩)، لكن هذا الابتكار أفضى إلى ظهور جيل جديد من الفنانين، مثل السينمائى الفلبينى ريموند ريد فى فيلمه "بيليكيولا" (١٩٨٥)، وفنانة البانك النسوية فيفيان ديك فى أفلام مثل "حديث رجال العصابات" (١٩٧٨)، و"الجميلة تصبح وحشًا" (١٩٧٩)، وإيريكا بيكمان فى "نحن الحميمين: ننفصل" (١٩٧٨)، و"بعيدًا عن المتناول" (١٩٨٠)، وبيث بى وسكوت بى اللذين يعتبر فيلمهما "المزعجون" (١٩٧٨ – ١٩٧٩) من الأفلام التى حققت مركزًا بين كلاسيكيات البانك الطليعية.

وعلى الرغم من أن العديد من صناع الأفلام. مثل بيث بى وسكوت بى فى فيلم "فورتكس" (١٩٨٢) قد تحولوا من استخدام سوبر ٨ إلى ١٦ مم، فإن العديد من السينمائيين الآخرين استمروا فى استخدام سوبر ٨، وفى النهاية كانوا يحولون أفلامهم إلى شكل الفيديو بهدف التوزيع والعرض. ومن خلال الاستفادة من ميزة

التكاليف والمرونة لمعدات الهواة، فإن المخرج البريطانى ديربك جارمان كان يقوم بالتصوير باستخدام سوبر ٨، فى أفلام مثل "العاصفة" (١٩٧٩) و"نهايـــة انجلتـــرا" (١٩٨٧)، وكانت جودة الصورة جيدة بما فيه الكفاية لكى يحول اللقطات المصورة إلى شريط فيديو مقاس واحد بوصة، أو إلى شـــريط ســـليولويد مقـــاس ٣٥ مـــم، ليستخدمها فى التوليف مع اللقطات المصورة أصلاً بمقاس ٣٥ مم، ويعرض الفيلم فى دور العرض فى شكل ٣٥ مم. واستمرت تقنية الفيديو فى الأهميـــة المتزايـــدة داخل صناعة الأفلام التجارية، وخلال الأعوام القليلة القادمة سوف يـــتم تـــصوير مزيد من الأفلام بتقنية التليفزيون فائق التحديد. أما فى دائرة العرض، فـــإن مـــن المؤكد أن عددًا متزايدًا من الأفلام سوف تعرض فى دور العـــرض فيـــه بالبـــث التليفزيونى بطريقة الدفع مقابل المشاهدة. ولكن على الرغم من كل هذه التغييرات، وبالنسبة للمستقبل القريب، فإن شكل سينما ٣٥ مم التى ظهر منذ أكثر من مئة عام على يد توماس إديسون (ومساعده دابليو كيه إل ديكسون) ســـوف يبقـــى الوســـيط السائد للتسجيل.

راوول كوتار

(١٩٢٤ــ   )

"ليست هناك رفاهية، سوف نقوم بالتصوير فى الضوء الحقيقى"، هكذا أصدر جان لوك جودار أمره إلى راوول كوتار، الذى صور أول أفلامه "على آخر نفس" (١٩٥٩)، ليعلن عن وصول "الموجة الجديدة"، مع أسلوب "سينما الحقيقة" الذى يتعارض عن قصد مع جماليات السينما الفرنسية التقليدية التى كانت تهتم بالجودة.

لقد كان جورج دى بوريجار سببًا فى اجتماع كوتار وجودار معًا، فقد كان منتجًا للأفلام التسجيلية الثلاثة التى أخرجها بيير شوندورفيه، وعمل فيها كوتار كعامل على آلة التصوير، كما قام دى بوريجار فى فترة لاحقة بإنتاج العديد من أفلام جودار. لقد أصبح كوتار هو المصور الثابت بالنسبة لجودار، ليصنعا معًا ثلاثة عشر فيلمًا حتى عام ١٩٦٧، كما اشترك فى صياغة أسلوبهما الجمالى الذى ترك تأثيرًا كبيرًا.

كانت خلفية كوتار تعود إلى عالم التصوير الصحفى، حيث عمل مراسلاً لمجلات بارى ماتش ولايف فى الهند الصينية ما بين عامى ١٩٤٥ و١٩٥٠، وبدأ العمل كمساعد التصوير فى بعض الأفلام التسجيلية لوزارة الأعلام الفرنسية، ليحمل معه الجماليات التسجيلية عندما انتقل إلى السينما الروائية، وكان استخدامه للكاميرا المحمولة على اليد، والضوء الطبيعى، والفيلم الخام المخصص للتصوير الصحفى، مناسبًا لممارسات الموجة الجديدة فى التصوير فى المواقع الحقيقية، لقد عمل كوتار مع معظم فنانى الموجة الجديدة، بدءًا من أكثرهم تطرفًا وتأثيرًا فى فيلم "وقائع صيف" (١٩٦١) لجان روش وإدجار موارن، وحتى "لولا" (١٩٦١) لجاك ديمى، وأربعة من أفلام تروفو من بينها "أَطْلِق النار على عازف البيانو" (١٩٦٠) و"جول وجيم" (١٩٦١).

وخلال السبعينيات، أثبت كوتار مهارته فى تقديم أسلوب أكثر تقليديـــة فـــى سلسلة من أفلام التيار السائد الفرنسية، كما كان يـــصور الإعلانـــات التليفزيونيـــة ويخرج أفلامه الخاصة، مثل "هواه بين" (١٩٧٠) الذى صوره فـــى فيتنـــام وفـــاز بجائزة جان فيجو، على الرغم من انتقاد البعض غموض الموقف السياسى للفـــيلم، وتوجيه اللوم إلى كوتار بسبب زعمه أن الحرب يمكن أن تكون "جميلة" من الناحية الجمالية. ولقد عاد إلى جذوره التسجيلية فى فيلم "الفيلق ينقلب علـــى كولويـــسكى" (١٩٧٩) الذى يسجل وقائع عملية عسكرية فى إفريقيا، ليعود للعمل مع جودار فى منتصف الثمانينيات فى فيلمين: "الاسم كارمن" (١٩٨٣) و"الآلام" (١٩٨٥).

من أفلامه كمصور سينمائى:

"على آخر نفس" (جودار-١٩٥٩)، " أَطْلِق النـــار علـــى عــازف البيـــانو" (تروفو-١٩٦٠)، "لولا" (ديمى -١٩٦١)، "جول وجيم" (تروفو-١٩٦١)، "المـــرأة هى المرأة" (جودار-١٩٦١)، "وقائع صيف" (روش-١٩٦١)، "عاشـــت حياتهـــا" (جودار-١٩٦٢)، "الاحتقار" (جودار-١٩٦٣)، "الجلد النـــاعم" (تروفـــو-١٩٦٤)، "امرأة متزوجة" (جودار-١٩٦٤)، "ألفا فيل" (جودار-١٩٦٥) و"بيـــرو المجنـــون" (جودار-١٩٦٥)، "صنع فى الولايات المتحدة الأمريكية" (جودار-١٩٦٦)، "عطلة نهاية الأسبوع" (جودار-١٩٧٦)، "الاعتراف" (كوستا جـــافراس-١٩٦٩)، "هـــواه بين" (والسيناريو والإخراج-١٩٧٠)، "الاسم كـــارمن" (جـــودار-١٩٨٣)، "الآلام" (جودار-١٩٨٥).

الجنس والأحاسيس

بقلم: ليندا ويليامز

فى الأفلام الأمريكية قبل الستينيات، كان "قانون الإنتاج" الهوليوودى سيئ السمعة يفرض عدم تصوير الشخصيات وهى تنزف دمًا حتى بعد إطلاق النار عليها، وأن تتناقش مع بعضها البعض دون أن تستخدم تبادل السباب، وأن تنجب أطفالاً دون أن تمارس الجنس. وهكذا فإن الرقابة كانت تحذف عنصر الجنس باعتباره دافعًا دراميًا مما كان يوقع الحبكة فى الاضطراب؛ لأن الرقابة كانت تفرض نفسها حامية على النشاط الجنسى فى الحياة الإنسانية. أن هذا لا يعنى أن الرغبة الجنسية كانت لا تظهر فى الأفلام الأمريكية، لكن كان يتم إزاحتها؛ فالشخصيات التى تثير مثل هذه الرغبة يجب أن تكون غريبة الأطوار، وفى العادة تكون أوروبية، ومن نوعية "المرأة الفتاكة" التى لا يمكن الوصول إليها، تتمتع بالبهاء، وكنماذج أنثوية مثالية مثل جاربو أو ديتريتش فقد كانت أجسادهن يتم إبعادها دائمًا على نحو ما من الرغبات التى تثيرها.

من جانب آخر، ففى أوروبا، والدول الإسكندنافية على نحو خاص، كان التصوير الجنسى يتم تقديمه برقابة أقل، فقد كانت السينما الفرنسية والإيطالية لا تمانع من تصوير الخيانة الزوجية، أو أية علاقات "محرمة"، وحتى لو لم يكن يتم تصويرها على الشاشة بنوع من التصريح، فإنها كانت متضمنة فى السرد. لقد كانت الرغبات الجنسية، على سبيل المثال، يتم حبكها تمامًا سواء فى القيمة أو الدوافع فى السينما الفرنسية الصامتة والناطقة منذ فيلم "نانا" (١٩٢٦) لرينوار، وحتى أفلام ماكس أوبالس الكبرى خلال الخمسينيات، مثل "المرجيحة الدوارة" (١٩٥٠) و"المتعة" (١٩٥٢) و"السيدة المجهولة" (١٩٥٣). أما فى إيطاليا فقد كانت هناك نزعة أكثر عملية عندما كان من الممكن أن تكون الدوافع جنسية، والمثال الدال على ذلك هو فيلم "هواجس" (١٩٤٢) لفيسكونتى المقتبس عن رواية جيمس كين شديدة الواقعية "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين"، التى تصور الجوع

المادى والنفسى لشخصيات تعيش فى مدن صغيرة، على نحو حسى لم يستطع الفيلم الأمريكى الذى اقتبس الرواية فى عام ١٩٤٦ تصويره. وفى إيطاليا فإن دعوة الواقعية الجديدة إلى العودة إلى الواقع المعاصر كانت تتضمن اكتشاف تيمات جنسية شديدة التنوع فى مختلف شرائح الحياة، وتتجسد بين نقاء أنا مانيانى وبراءتها وحتى انحدار مارشيللو ماسترويانى إلى الانخراط فى لعبة جنسية مبتذلة، وهذا التنوع ظهر فى أفلام مثل "المعجزة" (١٩٤٨) لروسيللينى، و"الأرز المر" (١٩٤٨) لدى سانتيس، وأفلام ما بعد الواقعية الجديدة مثل "امرأتان" (١٩٦٠) لدى سيكا و"الحياة اللذيذة" (١٩٦٠) لفيللينى.

وعلى الرغم من هذه الفوارق القومية، فإنه فى حوالى عام ١٩٦٠ شهدت العديد من صناعات السينما ـ فى حركات الإحياء والموجات الجديدة ـ قدرًا ملحوظًا من التساهل سواء من قبل الرقابة الرسمية أو غير الرسمية. وجنبًا إلى جنب مع الأساليب الجديدة وطرق الإنتاج المستقلة، فإن العديد من صناعات السينما تحولت إلى مستوى جديد من الصراحة الجنسية والنزعة الحسية الجديدة، ولقد كان هذا التحرر أقل وضوحًا فى أوروبا عنه فى أمريكا، وعلى سبيل المثال فإن فيلم روجيه فاديم "وخلق الله المرأة" (١٩٥٦) أثار الأحاسيس مع تصوير بريجيت باردو فى تجاربها الجنسية كروح حائرة على شاطئ الريفيرا الفرنسية. وعلى الرغم من أنه لم يكن مختلفًا تمامًا عن الأفلام الفرنسية السابقة فى تصوير العلاقات العاطفية، فإن السياق الشبابى للفيلم، والعدد الأكبر نسبيًا للمشاهد الجنسية الطويلة فيه، واستخدام الألوان الحيوية، والشاشة العريضة، أتاحت للفيلم قدرًا من الحيوية والطزاجة والتأثير، وهو التأثير الذى حافظت عليه الموجة الجديدة التى كانت على الأبواب. إن أحد العناصر المهمة لهذه الموجة الجديدة هو انتشار قصص الحب التى تدور فى غرف النوم كما تدور فى أى مكان آخر. وفيلم "العشاق" (١٩٥٨) من إخراج لوى مال اكتشف التوتر العاطفى فى علاقة حب بين رجل شاب وامرأة

متزوجة، كما أن فيلم "هيروشيما حبى" (١٩٥٩) أقام علاقة بين الرغبة الجنسية والموت والقنبلة، أما "جول جيم" (١٩٦١) لتروفو فقد دخل إلى عالم مأزق علاقة ثلاثية الأطراف فى قمتها الأنثى الأبدية، وفيلم جودار "عاشت حياتها" (١٩٦٢) كان تحديثًا معاصرًا لرواية زولا "نانا" يلقى نظرة تحليلية فاحصة على تبادل الجنس بالمال.

وفى أوروبا الشرقية تزامن تساهل الرقابة مع صعود نماذج بديلة للاشتراكية ونهاية الستالينية، وفى النهاية حتى نهاية الشيوعية. ولم يكن غريبًا أن الموجات الجديدة فى هذه البلدان جمعت بين التعبير الجنسى والنقد الاجتماعى. لقد كان يتم منع عرض بعض الأفلام، مثلما حدث مع الفيلم اليوغوسلافى "المدينة" (١٩٦٣) الذى اتهمه النقاد باختزال الحياة إلى شهوة عديمة الإحساس. ولكن بحلول منتصف الستينيات مزج المخرج الصربى دوسان ماكفييف أحاسيس الشهوة داخل سلسلة من القصص الساخرة حول الحياة الاجتماعية والجنسية، فى أفلامه مثل "عامل السويتش" (١٩٦٧) و"غموض الكائن" (١٩٦٨). وفى تشيكوسلوفاكيا، البلد ذى التقاليد السينمائية العريقة، الذى شهد مولد فيلم "النشوة" (١٩٣٢). ففى بداية الستينيات ظهرت حركات مضادة للستالينية، وضد الواقعية الاشتراكية، وفوضوية، وتدعو للاستمتاع بالجنس، خاصة فى أفلام فيرا تشيتلو مثل فيلمها السيريالى "زهور المارجريتا" (١٩٦٦) وهو دراسة تفيض بالحيوية عن امرأتين فوضويتين.

أما فى السويد فإن الشعور الدينى اللوثرى بالذنب يبدو أنه كان يفرض أن النزعة الجنسية يجب أن تستخدم لأغراض أكثر قتامة. وإنجمار بيرجمان يستخدم دائمًا التصوير الجنسى لكى يؤكد دراميًا على "القلق الوجودى"؛ فعلى سبيل المثال، فى مشهد الاغتصاب الشهير من فيلم "ربيع عذراء" (١٩٥٩)، أو مشهد الاستمناء فى "الصمت" (١٩٦٣)، وتصوير العربدة الجنسية فى "بيرسونا" (١٩٦٦).

وفى هوليوود ــ على النقيض ــ كان التاريخ الطويل لقانون الإنتاج فى الرقابة الذاتية، والتوظيف الناعم للجنس، سببًا فى تحاشى التصوير المباشر للدافع الجنسى داخل السرد، وعندما بدأت هذه الدوافع فى الظهور؛ فإنها ظهرت كأنها حماس عودة الذى عانى من القمع. أن تحدى "قانون الإنتاج" بدأ مبكرًا مع فيلم أوتو بريمينجر "القمر أزرق" (١٩٥٣) الذى لم يحصل على التصريح الرقابى بسبب لغته الجنسية (التى كانت تحتوى على كلمات مهذبة مثل "عذراء" و"عشيقة")، واستمر التحدى أيضًا مع فيلم بريمينجر "النصيحة والقبول" (١٩٦٢) بحبكته التى تدور حول المثلية الجنسية لعضو من الكونجرس، وأخيرًا مع فيلم مايك نيكولز "من يخاف فيرجينيا وولف" (١٩٦٦) بالمعركة الزوجية التى لا تتوقف، ثم التطور السريع المفاجئ بحدوث الحمل الهيستيرى. لقد كان المؤرخ جيرالد ماست (١٩٨٦) يؤكد أن ما كان يميز هوليوود الجديدة فى حقبة ما بعد قانون الإنتاج هو استخدامها الخاص للجنس والعنف لكى تلقى "مظهرًا ساخرًا مريرًا على أنماط الأفلام لهوليوود القديمة". وبالنسبة لماست، فإنه يبدو أن هناك مراجعة لنمط فيلم العصابات ــ على سبيل المثال ــ فى "بونى وكلايد" (١٩٧٦)، أو لنمط الويسترن فى "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩) و"بانش كاسيدى وساندانس كيد" (١٩٦٩) و"ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، التى توضح تمامًا "إضافة النزعة الحسية لنمط كان يدور فى العالم الظاهرى فقط". وربما كان "بونى وكلايد" هو أكثر هذه الأفلام الأمريكية تجسيدًا لنزعة هوليوود الجديدة فى إعادة التكامل بين الدوافع الجنسية من جانب، ومزيج من كل من الجنس (الحبكة تدور حول العجز الجنسى الذكورى، ثم الخلاص منها مع حادث سرقة البنك) والعنف (فى الذروة الدرامية التى ميزت تلك الفترة من تاريخ السينما، لمشهد الحركة البطيئة لتبادل إطلاق النيران، ومزيج من جمال حركات الباليه والأحشاء المبقورة)، وكأنها نظرة أسيانة لفيلم العصابات.

عندما ننظر للأمر اليوم ــ مع ذلك ــ فإن التغيرات التى تركت أثرها على هوليوود فى الستينيات، فإن الفيلم الذى يبدو أنه أكثر استباقًا فى الرؤية كان

"سايكو" (١٩٦٠) لألفريد هيتشكوك. لقد كان النقاد يلومونــه فــى زمانــه بــسبب الإفراط فى الجنس والعنف، مثل قرينه البريطانى "توم المتلصص" (١٩٦٠) لمايكل باول الذى كان أقل تأثيرًا، وإن لم يقل فى دلالته. ففى هذين الفيلمين يقوم الجــنس بوظيفة السر القذر الذى يخرج أخيرًا للعلن. وقد يكون ممكنًا بالفعل أن نجادل فــى أن النجاح التجارى لهيتشكوك فى استغلال هذا "السر" على الرغم من عدم تفــضيل النقاد لذلك فى بداية الأمر كان سببًا فى تحديد مستقبل النزعــة الحــسية للجــنس والعنف فى السينما الأمريكية، تمامًا مثلما أغلق الفشل التجارى لفيلم باول الطريــق أمام مثل هذه النزعة فى السينما البريطانية. ولو بدت المبالغة فى فيلم "سايكو" اليوم شديدة الترويض، فإن المزج بين الجنس والعنف كان سببًا فى أنه أصبح نموذجًــا، ليس فقط لكل الأفلام قليلة التكاليف التى تدور حول "الرعب النفسى" ولكــن أيــضًا لفيلم التشويق الشهوانى ذى الميزانية العالية، مثل فيلم بريــان دى بالمــا "يرتــدى ليقتل" (١٩٨٠) وأفلام معاصرة ناجحة تجاريًــا مثــل "علاقــات قاتلــة" (١٩٨٧) و"غريزة أساسية" (١٩٩٢).

إن "سايكو" يمثل نقطة تحول مهمة فى تاريخ السينما الأمريكية؛ تلك اللحظة عندما بدأت تجربة الذهاب إلى دار العرض لمشاهدة أفلام التيار السائد فى أن تتخذ سمة التجربة الممتزجة بالتشويق الحسى، كأنها نوع من اللعبة السادية والمازوكيــة معًا؛ حيث تكمن المتعة فى إعادة التوازن تمامًا. وفقط عندما ننظر اليــوم للأمــر باعتباره من الماضى فإن فيلم "سايكو" يمكن أن يوضع تحت خانة "الرعــب"؛ لأن الفيلم يثير فينا الرعب بالفعل، ولكنه فى زمنه كان يجعلنا نشعر بمزيج من المتعــة اللذائذية والخوف الذى لا يمكن اختزاله أو تفسيره فى إطار نمط سينمائى بعينه.

هناك معيار آخر لقياس الاندفاع الذى حدث فى الــسينما الأمريكيــة تجــاه النزعة الجنسية، عندما نعرف "السر" من خلال مدرسة "المنهج" الجديدة فى التمثيل التى سادت فى تلك الفترة، فطريقة إلقاء الكلمات البليغة تتكامل مع لغــة الجــسد، خاصة فى الصراع بين الذكورة والأنوثة، وممثلون مثل مارلون براندو وجــيمس

دين ومونتجمرى كليفت مهدوا المسرح لجيل جديد من الممثلين الرجال كانت ذكوريتهم ـ على النقيض من جون وين أو كارى جرانت ـ تتسم بالتعقيد والصراع، مثل روبرت دى نيرو، وآل باتشينو، ووارين بيتى. ولقد كانت هناك ـ بالطبع ـ قصة أخرى بالنسبة للممثلات، اللاتى كان جسدهن دائمًا "مشبعًا جنسيًا"، وكانت دوافعهن دائمًا شديدة الوضوح. إن التزيد فى الدوافع الجنسية لديهن كان سوف يفضى إلى تقليل تأثير القدرة التعبيرية للنساء على الشاشة، لتختفى ملامح ذكاء وخشونة بيتى ديفيز لتحل محلها النعومة الكاملة لمارلين مونرو، أو الهشاشة أحادية البعد لجين فوندا.

إن الجنس والعنف ـ اللذين أقصيا رغم قوتهما عن السينما التجارية الأمريكية لفترة طويلة ـ عادا إلى الظهور خلال الستينيات ليصبحا "سبب وجود" كل التيار السائد للسينما الأمريكية، وهو التيار الذى لم يعد يخجل من أن "يستغل" تيمات الجنس أو العنف، ليس فقط مع "سايكو"، ولكن أيضًا مع سكورسيزى ودى بالما وكوبولا، الذين جعلوا هذا النوع من السينما تيارًا شرعيًا. من جانب آخر، كانت أفلام البورنو الفاضحة تتحول من الخفاء غير الشرعى إلى أن تصبح أفلامًا تستغل تيمة الجنس، وعلى سبيل المثال فإن فيلم "الزور العميق" (١٩٧٢) كان بلا شك فيلما بورنوجرافيًا، لكنه ترك تأثيرًا واسعًا باعتباره الأول من نوعه الذى يعرض فى التيار السائد.

فى الوقت ذاته، تمتعت حركة الأندرجراوند الطليعية الأمريكية ـ التى كانت تسير فى طريق السيريالية ومذهب الدادا ـ بانطلاقة خلال الستينيات باعتبارها المنطقة الحرة التى يمكن فيها عرض كل الانتهاكات الجنسية، سواء بأفلام تميل إلى التوازن والاعتدال مثل "ملكة سبأ تقابل الرجل الذرى" (١٩٦٥-١٩٦٧) لرون رايس، أو أفلام التشبه بالنساء مثل "مخلوقات ملتهبة" (١٩٦٣) لجاك سميث، أو أفلام تلقى مسحة طقسية أسطورية على الشذوذ الجنسى مثل "ارتفاع

برج العقرب" (١٩٦٤) لكينيث آنجر، و"ارتفاع لوسيفر" (١٩٦٦-١٩٨٠)، أو الفيلم الساخر الخالى من التعبير "الجنس الفمى" (١٩٦٤) و"مطعم العرايا" (١٩٦٧) لآندى وارهول، أو فيلم كارولى شنيمان شديد الصراحة فى صوره الجنسية الشبقية "منصهرات" (١٩٦٤-١٩٦٧).

إن هذه الحركة الطليعية سوف تموت فى النهاية موتًا بطيئًا، عندما تواجه تحدى الفيديو الأقل تكلفة بكثير، أو بمزيد من الصراحة الجنسية المنحرفة فى أفلام التيار السائد. وهكذا فإن الاعتقاد الجاد للحركة الطليعية أن الجنس يعتبر وسيلة مميزة للخوض فى المدنية المصطنعة حتى الوصول إلى ما يفترض أنه أساس الوجود الإنسانى (على الرغم من أنه من الجانب غير النقدى يعتبر تضخيمًا لأهمية العضو الذكرى وكراهية النساء)، هذا الاعتقاد أصبح "الحقيقة" التى اكتشفها التيار السائد، لذلك فإن الحسية، والانتهاك، والتجاوز فى التصوير الجنسى لم تعد ملكيته تقتصر على الحركة الطليعية.

وهكذا فإن اختفاء الرقابة الخارجية أو الداخلية كان يعنى أشياء عديدة لصناعات السينما فى بلدان العالم المختلفة، ولم يعد هناك مجال للشك فى أن مزيدًا من "الحرية" أو "الواقعية" فى تصوير مشاهد الجنس قد حدث بالفعل. إن التاريخ لتلك الفترة يميل إلى أن ينوه إلى أن التطورات التقنية ساعدت فى هذه "الواقعية" الجديدة، كما لو أن السينما مدت ببساطة قدراتها المهمة فى تحقيق الواقعية فى نفس الوقت الذى شهدت فيه مواقف متحررة تجاه الجنس. أن هذا الموقف الواقعى الجديد تجاه عناصر من الحياة ــ كانت تواجه بالرقابة ــ يفصح عن نفسه فى مصادفة قدوم تقنيات "سينما الحقيقة"، والفيلم الملون الأكثر واقعية، والتحول إلى شكل الشاشة العريضة، والصوت المجسم. ومع ذلك فإن هذا التفسير الذى يعتمد على حتمية التغيير بالتقنيات يصل إلى نقطة تبدو فيها الواقعية، وكأنها تذهب إلى مدى أبعد مما يحب لتتجاوز الحدود المرسومة حديثًا للذوق الجيد لمعايير المجتمع. أن النقطة المهمة هى أن لعبة ما بعد الستينيات

أصبحت تحديًا دائمًا أيًّا كانت الحدود الموضوعة لها. إن شهرة أفلام مثل "سالو" (١٩٧٥) لبازوليني، وهو نسخة سينمائية شديدة القسوة لعمل الماركيز دى ساد "١٢٠يوم فى سدوم" يتحول فيها الفاسقون لدى ساد إلى قادة إيطاليا فى عصر موسوليني، أو مثل فيلم "عالم الحواس" (١٩٧٦) لناجيزا أوشيما، حيث تدور علاقة حب منحرفة بين الخادمة وسيدها، تصل إلى ذروتها فى الفعل السادى المازوكى للشنق والإخصاء، أو فيلم "الطباخ واللص وزوجته وعشيقها" (١٩٨٩) لبيتر جرينواى الذى يسجل حالة من الانحطاط المستمر، ويعتمد تمامًا على قدرته على إثارة كراهية عدد كبير من متفرجيه.

وفى الولايات المتحدة، اعتمد نمط فيلم البورنوجرافيا على قدرته على مد حدود معايير التمثيل الجنسى فى سينما التيار السائد، وفى العادة فإن فيلم البورنوجرافيا مشهور بأنه العالم الذى يفصح فيه التمثيل الجنسى عن كراهية أصيلة للنساء، لكنه أيضًا يهدف لتوليد الإثارة الجنسية، وهو أحد الأماكن القليلة فى عالم السينما كله الذى لا يمكن فيه للنساء أن تبحث عن المتعة الجنسية دون أن تعاقب على ذلك.

إن أوجه التشابه بين كل هذه الأعمال يثير الانتباه أكثر من أوجه الاختلاف، فسواء كان عملاً فنيًا أو مجرد استغلال للجنس، وسواء كان داخل التيار السائد أو على هامشه، فإن هناك إفصاحًا جديدًا عن أحاسيس جنسية تتجاوز الحدود فى عالم السينما. ولكى نفهم تمامًا ذلك الانتشار الواسع للجنس والنزعة الحسية فى سينما ما بعد عام ١٩٦٠، فإننا نحتاج إلى أن نضع السينما داخل السياق الثقافى الذى أشار إليه ميشيل فوكو، وأن نراها كجزء من الخطابات المتعددة ـ مثل عالم الجنس، والتحليل النفسى، والإعلان ـ وهى ذاتها جزء من سياق أكبر لعلاقات السلطة والمتعة. ولكى نبدأ فى ذلك فإنه يجب علينا ـ كما أشار ديفيز جيمس ـ أن نرى "كيف أن التضخم فى نزعة التصريح حدث فى صناعات السينما ذات مواقع اجتماعية شديدة الاختلاف"، وكيف أنه "مهما كانت الحريات الشخصية التى تم

كسبها ... فإنها كانت تتعامل مع غزو غير مسبوق للدائرة الخاصة بتحويل كامل لمجالس الجنس إلى بضاعة صناعية" (جيمس ١٩٨٩).

لقد أشار جيمس إلى أن نزعة التحرر ليست كافية لتفسير تزايد "الحرية" الجنسية فى السينما الأمريكية (أو أى سينما أخرى). والدليل الناصع على ذلك هو ما حدث فى الفترة التى أعقبت الأفول النهائى لقانون الإنتاج فى هوليوود، وحلول تقديرات اتحاد المنتجين الأمريكيين بدلاً منه، فهذا النظام من التقديرات ـ الذى يعتمد على تصنيف الأفلام تبعًا لدرجات التمثيل الجنسى، واللغة، والعنف ـ قد أصبح فى الحقيقة أداة تسويق مهمة. فعلى الرغم من أن الفيلم الذى يحصل على تقدير (للجمهور العام) يفترض أنه يلائم كل قطاعات الجماهير، فإنه أصبح لصيقًا بالأفلام التى تلائم الأطفال والناس الذين ليست لديهم رغبة فى الإلمام بحقائق الحياة. وعلى النقيض فإن تقديرات (لرقابة الوالدين لمن هم تحت ١٧ عامًا) أو (غير ملائم للأطفال أقل من ١٣ عامًا) أو (ممنوع لمن هم أقل من ١٧ عامًا إلا بصحبة أحد البالغين) أصبحت تقديرات تدل على التدرج التصاعدى لمشاهد الجنس المجانية، أو اللغة، أو العنف، حتى تصل إلى تقدير (للكبار فقط ـ ممنوع لمن هم أقل من ١٧ عامًا) الذى أصبح يعنى الأفلام قليلة التكاليف عالية الأرباح لسينما البورنوجرافيا.

إن نظام التقديرات، الذى كان يهدف لتصنيف الأفلام طبقًا لما "تحتويه" من تمثيل جنسى وحسى من أجل تحديد المجموعات العمرية الملائمة، أصبحت على نحو غير متعمد سببًا فى مزيد من التمثيل الجنسى. أن المخرجين يعملون كل جهودهم للحصول على تقدير (ممنوع لمن هم أقل من ١٧ عامًا إلا بصحبة أحد البالغين) دون الوصول إلى تقدير (للكبار فقط) المرتبط بالبورنوجرافيا، وأصبح المراهقون يطمحون لمشاهدة الأفلام ذات التصنيف الذى يمنع عليهم رؤيته، وبدأت السينما الأمريكية فى رحلة بحث عن مزيد من الفرجة ومزيد من أحاسيس (الكبار) ووضع ذلك داخل تصنيف يستهدف جمهورًا بعينه. ولأن الجنس يفترض أنه ممنوع على الأطفال الشعور به أو التعرض له، فإن التليفزيون (قبل دخول عصر

الكيبل) قد أصبح مجال التسلية الجماهيرية الواسعة، بينمـــا بـــدأت الـــسينما فـــى الانطلاق نحو الجنس كأنها تنتقم (من فترة المنع الرقابى السابقة).

ومع نظام تقديرات اتحاد المنتجين الأمريكيين، فإن الجنس أصبح معترفًـــا به كأحد "الدوافع الفاعلة" داخل صناعة السينما، وأصبح مطلوبًا تحديـــد الأفـــلام البورنوجرافية بواسطة المحكمة العليا مما أضفى شرعية على هذه الأفلام ذاتها، وهكذا تحول نظام التقديرات من التحكم فى التمثيل الجنسى إلى نوع من تـــسويق الأفلام. ومن الحقيقى أنه فى ظل قانون الإنتاج كان تصوير الجـــنس والنزعـــات الحسية يتم بعيدًا عن الشاشة، أما فى ظل نظام التقديرات فإن هذا التصوير يـــتم على الشاشة.

وإذا كانت السينما منذ الستينيات أصبحت أكثر صراحة فى التمثيل الجنسى، أو "فاحشة" إذا وضعنا فى الاعتبار المعنى الحرفى لوضع ما يفترض أن يتم بعيـــدًا عن الشاشة ذاتها ــ فإن ذلك لم يحدث فقط بسبب التحرر من الرقابة الـــذى أتـــاح ظهور المضامين الحسية والعنيفة التى كانت ممنوعة فى السابق، وإنما لأن الرقابة ذاتها قد منعت هذه المضامين من الظهور على الشاشة إلى الدرجة التـــى جعلتهـــا نادرة، ومرغوبة، لذلك فإنها سهلة التسويق، وبمجرد تسويقها لم يعد ممكنًا وصمها بالفسوق والفجور، لكن السؤال الوحيد هو كيف؟ ولمن؟

بريجيت باردو

(١٩٣٤ـ)

ليست بريجيت باردو مجرد نجمة سينمائية فرنسية، بل ظاهرة ثقافية؛ فصورتها على أغلفة المجلات، والبطاقات البريدية، والأفلام التسجيلية، وحتى الأغنيات، واسمها المنتشر المعروف بتعبير "بى بى"، أصبحت مشهورة لدى الملايين من الناس حتى الذين لم يشاهدوا فيلمًا واحدًا لها، ومع ذلك فإن تأثير باردو يأتى من تجسيدها لفكرة بعينها عن المرأة الفرنسية فى عدد قليل من الأفلام التى ظهرت فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات.

ولدت باردو فى الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة الباريسية، وأتاح لها تدربها على رقص الباليه رشاقة امتزجت بمظهرها الحسى مما بشر بمستقبل واعد كموديل. ثم تزوجت المصور (الذى أصبح فيما بعد مخرجًا) روجيه فاديم فى عام ١٩٥٢، وبدأت حياتها فى السينما بأدوار صغيرة كوميدية مثل "ثقب الشمال" وأفلام تاريخية مثل "المناورات الكبرى" (١٩٥٥) لكلير. كان تأثيرها الجنسى ما يزال محصورًا فى هذه الأنماط، مثل الفيلم البريطانى "طبيب فى المجر" (١٩٥٥)، وهو ما كان منسجمًا مع وجود نجمات صغيرات أخريات مثل ميلين ديمينجو وباسكال بيتى. وكانت نقطة التحول مع الفيلم الميلودرامى الذى أخرجه فاديم "وخلق الله المرأة" (١٩٥٦) الذى جعل منها نجمة. وأحيانًا ما يثار القول إن هذا الفيلم كان بشيرًا بالموجة الجديدة الفرنسية، لكن فيما عدا التصوير فى الأماكن الطبيعية (فى سان تروبيز التى تحولت منذ ذلك الحين إلى منطقة جذب سياحى)، فإن قصة الفيلم والتصوير كانا تقليديين. ومع ذلك فبدءًا من صورتها الأولى وهى عارية تأخذ حمام شمس، انطلقت باردو كأسطورة جنسية نسائية فى الخمسينيات فى فرنسا، ومادة قيمة للتصدير عندما اشتاقت الأسواق العالمية ــ خاصة هوليوود ــ لرؤية الجاذبية الجنسية للممثلات الأوروبيات.

وهكذا اكتسبت صورة باردو السائدة جماهيرية مع فيلم "وخلق الله المــرأة"، وكانت صورة قطة جنسية تجمع بين النزعة الجنسية القوية الجامحة مــع ســمات طفولية، وجسد شاب رشيق له صدر ممتلئ، وشعر طويل مسترسل أصبح منذ تلك اللحظة أشقر له خصلات طفولية ومعقودا فى العادة فى هيئة "ذيل حصان". أحدثت صورتها الجنسية القوية صخبًا، ولكنها كانت أيضًا تقطــب الجبــين أو تعــبس أو تضحك كطفلة صغيرة، وكان عدم تدربها على فن التمثيل (وكثيرًا ما كانت تواجــه الانتقاد لهذا السبب) إضافة لأصالة هذا المزيج المفعم بالقوة. ولكن بعد انطلاقتهــا الأولى المبهرة، قامت ببطولة عدد من الأفلام غير المهمة التى أفصحت عن عــدم اهتمامها بالحرفة التمثيلية. ومع ذلك فإن هناك أفلامًا مثل "الحب مهنتــى" (١٩٥٨) من إخراج أوتان لارا، وفيلم دراما المحاكمة الــذى أخرجــه كلــوزو "الحقيقــة" (١٩٦٠)، كانت هذه الأفلام شهادة ساحرة على مكانتها فى السياق الثقافى المعاصر لفرنسا، ففى هذين الفيلمين كانت جاذبيتها الجنسية وانتمائها لجيلها على نفس القدر من الأهمية لإثارتها السحر، ولكونهما فى موضع المحاكمة والتجربة. أما فيلم "حياة خاصة" (١٩٦٢) شبه السيرة الذاتية للمخرج لــوى مــال، و"الاحتقــار" (١٩٦٣) لجودار، فقد كانا فيلمين ينتقدان صورتها أكثر من تقديمهما لها، وكانا إيذانًا بنهايــة نجوميتها القصيرة، ومع ذلك فإن مكانتها كأيقونة ظلت مستمرة.

لقد تم تحويل باردو إلى معبودة للجماهير، فملابسها (خاصة ثوب زفافهــا القطنى المخطط الذى ارتدته فى زواجها الثانى من جاك كــاريير عــام ١٩٥٩)، وتسريحة شعرها، تم تقليدهما بواسطة ملايين النساء فى ذلك الحين كما يحدث الآن مع عارضات الأزياء الشهيرات، بل إنها كانت نموذج تمثال ماريان الذى يــصور الجمهورية الفرنسية. لكنها تعرضت أيضًا للإساءة والهجوم، فمربط الفــرس فــى جاذبية باردو أنها كانت الشىء الذى يعمل كموضوع للأحلام الجنسية للرجــال (أو كما أَطْلِق عليها فاديم "الحلم المستحيل" للرجال المتزوجين)، كما كانت أيضًا علــى نحو ما الصورة الأنثوية من جيمس دين. إن المتعة التى لا تشعر بالخطيئــة فــى

جاذبيتها الجنسية، والتأكيد على الرغبة، جعلا سيمون دوبوفوار تصفها بأنها"الصياد والفريسة معًا". وهكذا كانت على الرغم من عدم واقعيتها موضوعًا لتوحد النساء الشابات فى المجتمع القمعى لفرنسا فى الخمسينيات.

وكانت فترة نجوميتها القصيرة تتجلى فى الانحدار السريع لحياتها الفنية فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، وفيما عدا فيلم لوى مال "عاشت ماريا !" (١٩٦٥)، والفيلم الذى يحاكى الويسترن "مشعلات الحرائق" (١٩٧١) لكريستيان جاك، فإن أفلامها الأخيرة كانت تميل إلى البورنوجرافيا الخفيفة.

ومع ذلك، وعلى عكس معاصرتها مارلين مونرو، وعلى الرغم من محاولاتها الانتحار، فإن باردو أبدت قدرة على الاحتمال، وإدراكًا للحياة العملية، فقد تقاعدت عن التمثيل و"الرجال" فى عام ١٩٧٣، وعاشت كامرأة ثرية فى ممتلكاتها العديدة مع مختلف الحيوانات (على الرغم من أنها تزوجت مرة رابعة فى عام ١٩٩٢). وفى الثمانينيات والتسعينيات قادت حملات للدفاع عن حقوق الحيوان.

جينيت فينسيندو

من أفلامها:

"مجنونة بالحب" (١٩٥٢)، "المناورات الكبرى" (١٩٥٥)، "هيلين طــروادة" (١٩٥٦)، "العروس فائقة الجمال" (١٩٥٦)، "وخلق الله المرأة" (١٩٥٦)، "امــرأة باريسية" (١٩٥٧)، الحب مهنتى" (١٩٥٨)، "الأنثى" (١٩٥٩)، "بابيت تذهب إلـــى الحرب" (١٩٥٩)، "الحقيقة" (١٩٦٠)، "شهيرات الحب" (١٩٦١)، "الحـــب فـــوق الوسادة" (١٩٦٢)، "الاحتقـــار" (١٩٦٣)، "تحيـــا ماريـــا !" (١٩٦٥)، "شـــالاكو" (١٩٥٨)، "مشعلات الحرائق" (١٩٧١)، "الآنسة دون جوان" (١٩٧٣).

بيير باولو بازولينى

(١٩٢٢ـ١٩٧٥)

كان بيير باولو بازولينى شاعرًا وروائيًا وسينمائيًا وكاتبًا للمقالات ومثيـرًا للمجادلات. ولد فى بولونيا بإيطاليا حيث ذهب إلى الجامعة، وقضى معظم طفولتـه فى فريولى فى أقصى الشمال الشرقى لإيطاليا، وعاش فى سـنواته الأولـى مأسـاة مصرع شقيقه فى معركة بين المحاربين فى عام ١٩٤٥، علاوة على المـشاجرات بين أمه وأبيه الفاشى السابق الذى كان يتزايد إدمانًا للخمر. وفـى شـبابه التحـق بالحزب الشيوعى، ولكنه طرد منه بسبب فضيحة علاقات جنسية مزعومـة مـع صبية مراهقين. لقد بدا أنه شعر ببعض الأسف على طرده من الحزب الـشيوعى، لكنه لم يشعر بنفس القدر من الاستياء، وكان يفخر حتى آخر حياته بأنه شـيوعى، على الرغم من إعلانه فى مرات عديدة عن عدم اتفاقه مع الحزب وبقية اليسار.

وفى عام ١٩٥٠ توجه إلى روما، وأخذ أمه معه، وهناك سرعان ما حصل على شهرة واسعة بفضل ديوانين من الشعر، بالإضافة إلى روايتين استخدم فيهمـا اللهجة العامية لأهل روما، وكانت مهارته فى الحوار العامى سببًا فى دخوله إلـى عالم صناعة السينما؛ حيث عمل فى سيناريو فيلم فيللينى "ليالى كابيريا" (١٩٥٧).

تميز فيلماه الأولان كمخرج: "أكاتونى" (١٩٦١) و"مامـا رومـا" (١٩٦٢) بتناول حياة الفقراء فى روما، لكنهما تميزا بروح طوباويـة قويـة، خاصـة مـع استخدام موسيقى باخ وفيفالدى على شريط الصوت. كما صنع الفيلم القصير "الجبن المتخثر" (الذى كان فقرة من فيلم يجمع فقرات أخرى) فى عام ١٩٦٢، الذى قـام

بالتمثيل فيه أورسون ويلز فى دور المتحدث باسم بازولينى نفسه، وفيلمًا آخر لمحاكاة ساخرة للنزول من على الصليب أدى به لمواجهة اتهامات بالهرطقة. وعلى النقيض فإن فيلم "الإنجيل طبقًا للقديس متى" (١٩٦٤) كان رواية صارمة رزينة لإنجيل متى، وبسببه لقبوه بأنه الماركسى الكاثوليكى.

لقد كان موقف بازولينى من الدين فى الحقيقة موقفًا متقلبًا، فقد كان مهتمًا بكل العناصر التى كان يطلق عليها "مقدسة"، لكنه بدأ فى التوجه إلى الديانات المقدسة والأساطير البدائية. ففى أفلام "أوديب ملكًا" (١٩٦٧) و"الخنازير" (١٩٧٩) و"ميديا" (١٩٧٠) ارتاد عالم الأفكار الأسطورية التى تتناول الانتقال من البدائية إلى المدنية، مع ميله لإدانة المدنية. وبشكل عام فإنه وضع عوالمه الطوباوية بعيدًا بقدر ما استطاع عن العالم البرجوازى الرأسمالى المعاصر الذى كان يشعر أنه عضو فيه وضحية له، ليتحرك إلى العوالم السفلية (إلى الريف والبروليتاريا الرثة)، وإلى الخارج (إلى جنوب إيطاليا ثم إفريقيا والعالم العربى والهند)، وإلى الماضى(إلى العصور الوسطى واليونان قبل العصر الكلاسيكى)، وذلك فى بحثه الدؤوب عن وطنه الأسطورى.

وفى الستينيات قاده اهتمامه الطويل باللغة إلى اتجاه السيميوطيقا، وحاول أن يصوغ نظريته فى السينما من خلال بحثين: "اللغة المكتوبة للواقع" و"السينما والشعر" (اللذين أعيد نشرهما فى كتاب "التجريبية المهرطقة ــ ١٩٨٨")، وفيهما قدم أدلته على الأساس الطبيعى للغة السينمائية فى الواقع ذاته، الذى ينضح بالمعنى عندما يحوله الفنان السينمائى إلى إشارات. لقد كانت أفلامه ذاتها بعيدة تمامًا عن كونها طبيعية، فقد تخلى عن السرد التقليدى، ليركز على إنتاج صور منفردة قوية تكشف عن قدرتها التعبيرية من النظرة الأولى مستقلة تماما عن أية علاقة مع "الواقع" كما يتم إدراكه فى الحياة العادية، أما ما تتضمنه فذلك البحث اليائس عن نوع من الحقيقة قبل الرمزية، واقع وجدانى لم يعد ممكنًا للإنسان المعاصر إدراكه.

وبعد تشريحه القاسى للعائلة البرجوازية فى فيلم "نظرية" (١٩٦٨)، والجزء "المعاصر" من "الخنازير"، بدأ بازولينى يضع أفلامه فى الماضى التاريخى أو ما قبل التاريخى. وفى عام ١٩٧٠ بدأ فى سلسلة من الأفلام تعتمد على حواديت العصور الوسطى، مثل "ديكاميرون" (١٩٧٠)، و"حواديت كانتربرى" (١٩٧١) و"ألف ليلة وليلة" (١٩٧٤).

وعلى الرغم من أن للأفلام الثلاثة جانبًا قاتمًا، فإنها ـ وهى المعروفة باسم "ثلاثية الحياة" ـ تحتفى بعالم مفقود من البهجة والنزعة الجنسية البريئة. وحتى لو كان ذلك قصد بازولينى فقد كان ينكره ويرفض الاعتراف به دائمًا. وبسبب اقتناعه المتزايد بأن "التحرر الجنسى" (بما فى ذلك الشذوذ الجنسى) كان أمرًا زائفًا، فقد تحول إلى الصحافة ليعلن عن شجبه العنيف للأخلاقيات الجنسية المعاصرة. وفقد كثيرًا من شعبيته لدى اليسار عندما انتقد الطلبة الراديكاليين فى عام ١٩٦٨. ومما ضاعف من الأمر معارضته للتحرر من القانون الإيطالى العتيق بمنع الإجهاض، وانتهى الأمر بإرغامه على التراجع المضطرب عن موقفه. وفى عام ١٩٧٥ صنع فيلم "سالو" ليضع رواية دى ساد فى الأعوام الأخيرة للنظام الفاشى فى إيطاليا، ليربط بوضوح بين الفاشية والسادية، والانحلال الجنسى والقمع. وفيما عدا روايته غير المكتملة "البترول"، التى نشرت بعد موته فى عام ١٩٩٢، فإن هذه الوثيقة المرعبة كانت آخر أعماله، ففى الثانى من نوفمبر عام ١٩٧٥، اكتشفت جثته فى أرض خربة بالقرب من المنتجع الساحلى فى أوستيا، خارج روما.

جيفرى نوويل سميث

أفلامه (الروائية):

"أكاتونى" (١٩٦١)، "ماما روما" (١٩٦٢)، "الإنجيل طبقًا لرواية متى" (١٩٦٤)، "الصقور والعصافير" (١٩٦٦)، "أوديب ملكًا" (١٩٦٧)، "نظرية" (١٩٦٨)، "الخنازير" (١٩٦٩)، "ميديا" (١٩٧٠)، "ديكاميرون" (١٩٧٠)، "حواديت كانتربرى" (١٩٧١)، "ألف ليلة وليلة" (١٩٧٤)، "سالو" (١٩٧٥).

السينما الأمريكية

وجود الزنوج فى السينما الأمريكية

بقلم: جيم بانيز

ظهر الزنوج بوضوح خلال تاريخ السينما الأمريكية، وهو ما يعود إلى الأيام الأولى لابتكار السينما، عندما استخدم توماس إيه إديسون موضوعات زنجية فى العديد من أفلام الكينتاسكوب لعروض "صندوق الدنيا"، ومن بين هذه الأفلام "الأطفال الزنوج يرقصون رقصة" (١٨٩٤)، و"رقصة ثلاثة رجال" (حوالى ١٨٩٤) و"الراقصون الزنوج" (١٨٩٥)، التى صنعها دابليو كيه إل ديكسون ــ مساعد إديسون ــ لشركة إديسون، بالإضافة إلى فيلم "امرأة من الهند الغربية تحمم طفلاً" (١٨٩٥). أن هذه الصورة الإثنوجرافية الزائفة استمرت خلال الأعوام الجنينية للسينما الأمريكية، عندما تطورت عروض "صندوق الدنيا" إلى الشاشة الكبيرة، فظهرت عناوين أفلام مثل "صبى زنجى راقص" (إديسون، ١٨٩٧)، و"زنوج يرقصون" (شركة ميتوسكوب الأمريكية، ١٨٩٧)، و"فتيات من الهند الغربية فى رقصة وطنية" (إديسون، ١٩٠٣)، و"زنوج جامايكيون فى رقصة الخطوتين" (إديسون، ١٩٠٧).

وعلى الرغم من أن هذه الأفلام المبكرة كانت بدائية من الناحية التقنية، وتفتقد القوة التى توحى بها الصورة الأيقونية الزنجية فى الأفلام اللاحقة الأكثر تطورًا فى التجسيد السينمائى، فإنها كانت مع ذلك ذات فاعلية فى ترسيخ المسحة الثقافية للتجسيد العنصرى للزنوج داخل الوسيط الوليد للتسلية الجماهيرية باستخدام الصور المتحركة. أن هذا الاندفاع العنصرى تجاه هذا النوع من التصوير الثقافى السينمائى كان يفصح عن نفسه، خاصة فى الموتيفات الكوميدية، التى كانت تميل إلى التأكيد على المبالغة فى تصوير أنماط الشخصيات الزنجية التى تعتمد على أجواء عالم الزراعة فى الجنوب الأمريكى، وهذه المجموعة الجاهزة من

الشخصيات الزنجية النمطية والمواقف المتعلقة بها كانت شديدة الضحالة وتدور أساسًا حول مسرح "المزارع"، مثل مسابقات أكل البطيخ أو قلى الأسماك والرقص على الكعك وما إلى ذلك من الموضوعات.

وكانت أفلام إديسون "حرامية الفراخ" (١٨٩٧)، و"مسابقة البطيخ" (١٨٩٩)، و"الأطفال الزنوج" (١٩٠٥) من بين هذه الأفلام التى يطلق عليها كوميديا تتناول أعراقًا بعينها، ساعدت على تأسيس صورة سينمائية للزنوج كشخصيات تستخدم للفكاهة. والعديد من هذه التيمات والمواضعات التى استخدمت فى هذه الأفلام الكوميدية الأولى كانت فى الحقيقة مستعارة من عروض الفودفيل المسرحية عن الزنوج، التى كان فيها الممثلون البيض يطلون وجوههم بالأسود، لهذا فقد كان شائعًا خلال فترة السينما الصامتة استخدام ممثلين بيض يطلون وجوههم بالسناج الناشئ عن الفلين المحترق ليقوموا بأدوار السود أو الزنوج. وليست هناك حاجة للقول إن المواقف القصصية فى هذه الأفلام الزنجية الزائفة كانت سخيفة، إن لم تكن صريحة فى سخريتها المتدنية من الزنوج.

وفى فيلم "التمساح والطفل الزنجى" (إديسون، ١٩٠٣) على سبيل المثال، فإن رجلاً زنجيًا (ممثلاً أبيض طلى وجهه بالأسود) يستخدم فأسه ليبقر بطن تمساح ابتلع طفلاً زنجيًا، وهذه القصة دالة على الطريقة التى كان يصور بها دائمًا الأطفال الزنوج باعتبارهم أشقياء عفاريت ذوى حظ سيئ، على طريقةِ "سامبو الزنجى الصغير"، أما فيلم "تودد زنجى وزواجه" (١٩٠٥) الذى أعلن عنه على أنه "كوميديا إثيوبية أصيلة"، فقد كان نمرة غنائية راقصة نمطية تصور على نحو كاريكاتورى المغازلة بين رجل وامرأة زنجيين. أما فيلم "لعبة النردين" (سيليج، ١٩٠٥) فقد كان نموذجًا يبدو أكثر تهذيبًا فى هذه السلسلة الأولى من الكوميديات العنصرية، التى تمزج رموزًا عنصرية مع مجموعة من الممثلين البيض الذين يدهنون وجوههم بالسواد ليرقصوا ويغنوا، لكنهم فجأة يتوقفون عن لعبة الزهر (النرد) من أجل مطاردة دجاجة!

أما سيجموند لوبين، الذى كان بدوره رائدًا سينمائيًا ذا أهمية خاصة، فقد صنع لنفسه حياة مهنية سينمائية ناجحة من خلال استخدامه للموتيفات الزنجية الكوميدية العنصرية، خاصة بسلسلة أفلام "راستوس" الكوميدية القصيرة، مثل: "كيف قطع راستوس خنزيره إلى شرائح" (١٩٠٥)، و"كيف حصل راستوس على ديكه الرومى" (١٩١٠) و"راستوس فى بلاد الزولو" (١٩١٠)، والكوميديا "العرقية" الساخرة "المناديات بحرية المرأة فى الاقتراع مدينة زنجية" (١٩١٤)، الذى سخر فيه من الحركات النسائية المعاصرة من خلال قصة تدور حول خادمات زنجيات للتحكم فى أزواجهن المشاكسين نكدى الطباع.

إن هذه الموتيفات العنصرية المبكرة كانت تدور فى العادة حول مواقف تنفصل فيها الأعراق والطبقات الاجتماعية، التى يلعب فيها ممثلون بيض يطلون وجوههم بالسواد أدوارًا كوميدية شديدة المبالغة فى نمر ساخرة تهدف لتسلية جمهور من البيض، ولم يكن هناك أى تفاعل من أى نوع بين الشخصيات البيضاء والسوداء داخل المواقف القصصية، لذلك فقد كانت مجرد نمر تدور حول مجموعة محددة تهدف إلى أن تكون بضاعة سينمائية لها جدتها. وفى بعض الأحيان كان الفيلم ينال دعاية ضخمة بوصفه يدور حول "عرق أصيل"، مثلما كان الحال مع فيلم "تودد زنجى وزواجه" الذى سبق ذكره، وقد استخدمت شركات الإنتاج هذه الطريقة فى الدعاية، ربما لكى تميز أفلامها عن أفلام رقص وغناء الممثلين البيض الذين يقومون بأدوار الزنوج، التى كانت تصنع آنذاك وكانت جماهيرية بلا شك بالنسبة لجمهور البيض المنبهر بها.

وكان هناك نوع آخر من الأفلام الكوميدية ذات الجماهيرية خلال تلك الفترة تدور حول علاقات شبه جنسية بين شخصيات زنجية وبيضاء، وكان العديد من هذه الكوميديات الزائفة التى تتناول العلاقات بين أعراق مختلفة تدور حول نمرة يقوم فيها ممثل أبيض بدهن وجهه باللون الأسود، وكان يظهر كما هو متوقع فى دور المغفل أمام شخصيات الأبطال من البيض (من الرجال عادة). إن فيلم إديسون

"عامل الاختزال الزنجى" (١٩٠٩)هو من النماذج الواضحة لهذا النوع من الأفلام، حيث يقوم رجل أبيض مخادع بإخفاء سكرتيرته الشقراء عن زوجته ويستبدل بها امرأة زنجية. كما كانت النمر الكوميدية التى يقوم بها ممثلون بيض عنصرًا محوريًا فى سلسلة من الأفلام الكوميدية التى تدور حول الزواج، مثل فيلم "الهراسة" (١٩٠٧) و"قصة رومانسية قاتمة لعلبة الطباق" (١٩١١) و"الفرص السبع" (١٩٢٥)، الذى نرى فيه عاشقًا سيئ الحظ يجب عليه أن يتزوج بسرعة لكى يحصل على ميراث، لكنه يقع فى مأزق الزفاف بالصدفة لامرأة زنجية، لكنه يتم "إنقاذه" عن طريق نجاحه فى الهرب فى اللحظة المناسبة. أن هذه الأفلام الكوميدية القصيرة لم يكن ينظر إليها على أنها تيمات تثير الجدل حول تمازج الأجناس فى حد ذاتها، ولكنها كانت مجرد ضرورات فنية تقضيها تقاليد النمر الكوميدية للممثلين البيض الذين يقومون بأدوار الزنوج، والسخرية التى يقع فيها الأبطال البيض.

لكن فيلم "معارك الأمم" (شركة بيوجراف، ١٩٠٧) كان أكثر خبثًا فى مقاصده، ولعله كان أكثر دلالة على ميل السينما المبكرة تجاه تصوير الزنوج على نحو يميل إلى الازدراء. فهذا الخليط من الأنماط العنصرية يصور سلسلة من زوجين من أعراق مختلفة، تتضمن المكسيكيين والأيرلنديين والزنوج، يتشاجرون مع بعضهم البعض، ويقوم كل منهم بدوره كشخصية نمطية تقليدية، ومع ذلك فإن نمر الفيلم تنتهى بتصالح كل الأزواج فيما عدا الزنوج. وبكلمات أخرى، فإن الزنوج محرومون من النهايات السعيدة التى يوحى بها الفيلم فى رؤيته العنصرية تجاه إمكانية توافق الشعوب فى العالم كله.

وكان شائعًا فى الأفلام الصامتة ذم الزنوج إلى الحد الأقصى، على الرغم من أنه كان هناك ميل قوى إلى نظرة فوقية أبوية تظهر تعاطفًا أكثر ـ وإن لم يكن أقل فى عنصريته ـ تجاه ذل الزنوج واستخدامهم كشخصيات كوميدية. ولقد

لعب جو مزارع الجنوب الأمريكى وأساطيرها دورًا محوريًا فى التأكيد على هـذا التصوير العنصرى داخل الإطار الثقافى جاهز الصنع، الذى يمكن أن تدرك دلالته بسهولة، فلقد كانت تعبر عن أن السياق الثقافى الأمريكى هو فى جوهره "أبيض".

إن نمط الأفلام التى تدور فى مزارع الجنوب الأمريكى قد تأسست علـى تقاليد هذه السينما الأمريكية المبكرة، وكان نموذجها الأدبـى الأول هـو الروايـة الكلاسيكية المضادة للعبودية "كوخ العم توم" لهارييت بيتشر ستو، التى نشرت لأول مرة فى عام ١٨٥٢. أن هذه الرواية ذات الجماهيرية الهائلة أعطت صناع الأفلام الأوائل النموذج السردى البدائى لجو مزارع الجنوب الأمريكى، وهو النموذج الذى يحتشد بالخيوط الميلودرامية العائلية، والشخصيات المميزة (ومن بينها الشخصيات النمطية للزنوج)، ومشاهد المطاردات الدرامية، والصور الطريفـة للأرسـتقراطية الزائفة فى حياة ما قبل الحرب الأهلية الأمريكية، إلى آخر مثل هـذه العناصـر. وبحلول عام ١٩٢٨ كان هناك على الأقل سبع عشرة معالجة سينمائية لرواية ستو، تتضمن الفيلم المهم لإدوين إس بورتر لشركة إديسون فى عام ١٩٠٣، الذى كـان واحدًا من أطول الأفلام، وأكثرها تكلفة حتى تلك الفترة.

لقد مالت المعالجات السينمائية لرواية "كوخ العم توم" إلى أن تتبع المعالجـة الجاهزة لدى تصوير الزنوج فى المسرحيات آنذاك، فقد احتفت بخضوع العم تـوم بينما جعلت شخصية توبسى مهرجًا، يقوم به ممثل أبيض طلى وجهه بالأسود بنوع من المبالغة. أما مضمون الرواية الأخلاقى فلم تكن هنـاك تأكيـدات عليـه فـى المعالجات السينمائية، لكن من المثير أن نسخة عام ١٩٢٧ (مـن إخـراج هـارى بولارد لشركة يونيفرسال) كانت قد تميزت بإثارة الجدل عندما تم اختيـار الممثـل المسرحى الزنجى الشهير تشارلز جيبلين للعب دور العم توم (وهو ما يجعله واحدًا من بين زنوج قلائل يقومون بأدوار زنجية خلال فترة السـينما الـصامتة)، لكنـه اعتذر عن القيام بالدور احتجاجًا على المعالجة التى تم التعامل بها مـع شخـصية العم توم، لهذا ذهب الدور إلى ممثل زنجى آخر هو جيمس بى لوى، لكن بعـد أن كان جيبلين قد سجل موقفًا سياسيًا.

إن نمط أفلام مزارع الجنوب الأمريكى، بتصويرها العنصرى، وصلت إلى ذروتها خلال حقبة السينما الصامتة مع العمل المهم للمخرج دى دابليو جريفيث "مولد أمة" (١٩١٥)، وهو الفيلم الذى حصل بجدارة على الإطراء بفضل إنجازاته الفنية، لكنه قوبل بنفس القدر من الإدانة بسبب مضمونه العنصرى. إنه يتناول موضوعًا شائكًا يدور حول الحرب الأهلية الأمريكية وفترة إعادة الإصلاح فى الجنوب – وهى صدمة نفسية وطنية كان ما يزال هناك العديد من الأمريكيين يعانون منها عندما صنع جريفيث فيلمه. كان جريفيث نفسه جنوبيًا، تربى وسط قيم وتقاليد محافظة فى "الجنوب القديم"، لكن تصويره الملحمى لهذه التجربة المحدودة نجحت فى تشويش المصالح الطائفية، وإثارة الكراهية تجاه الأهداف الأيديولوجية الأكثر رحابة. ولقد حقق ذلك من خلال "تضفير" قصتى حياة عائلتين من الشمال والجنوب على التوالى، تم حل الصراع بينهما من خلال المصالح المشتركة للجنس الأبيض المتفوق، أو كما تقول كلمات أحد العناوين الفرعية داخل الفيلم "دفاعًا عن حق ميلاد العرق الآرى".

لقد استمر فيلم "مولد أمة" فى التصوير العنصرى المبالغ فيه للشخصيات النمطية، الذى كان واضحًا فى الأفلام السابقة، مثل "معارك الأمم"، لكن "مولد أمة" قام بذلك بقدر أكبر من التأكيد، داخل إطاره الأيديولوجى شديد الوضوح والتحديد، وبتأكيد أكثر قوة على صورة الزنوج باعتبارهم أشرارًا، كما كان أيضًا أحد الأفلام القليلة التى استغلت بوضوح تام التنميط الجنسى للرجل الزنجى، لكى تفصح عن تفوق قيم العرق الأبيض. أن هذه العنصرية الجنسية تلعب دورًا محوريًا فى التطور الدرامى للفيلم، وتتصاعد فى الخاتمة التى تقوم على الإنقاذ فى آخر لحظة، وتبرر أفعال جماعة الكوكلوكس كلان التى يطلق عليها جريفيث "منقذ المدينة البيضاء".

إن المشاعر العنصرية أثيرت فى كل مرة عرض فيها الفيلم، مما أدى إلى العديد من أحداث الشغب فى العديد من المدن الكبرى عبر الولايات المتحدة. وعلى الرغم من أن الدعاية التى أحدثها ذلك أفضت إلى مزيد من إيرادات شباك التذاكر، فإن جريفيث نفسه قوبل بالهجوم العنيف من الصحافة الليبرالية والزنجية بسبب

عنصريته الصريحة، وإضفاء المسحة الرومانسية على جماعة الكوكلوكس كلان (التى زادت عضويتها ثلاثة أمثال خلال شهر من عرض الفيلم). لذلك فإن دور العرض اضطرت لاستخدام حراس حولها، ونجحت الجماعة المؤسسة حديثًا "الرابطة الوطنية لتقدم الملونين" فى منع عرض الفيلم فى العديد من الولايات، كما بدأت الجماعة مفاوضات مع كارل لايمل من شركة يونيفرسال بفكرة صنع فيلم بديل يحمل اسم "حلم لينكولن"، كاحتفاء بالتقدم الإفريقى الأمريكى، لكن المشروع لم يتحقق أبدًا. وفى مبادرة موازية، قام الإفريقى الأمريكى إيميت جيه سكوت، السكرتير الشخصى لزعيم حقوق الزنوج بوكر تى واشنطن، بالتخطيط لإنتاج فيلم ملحمى طويل يرد على فيلم جريفيث العنصرى. وعلى الرغم من المصاعب التنظيمية والمالية التى كادت أن تقتل المشروع، فإن نسخة قصيرة من الفيلم عرضت أخيرًا فى عام ١٩١٩ تحت عنوان "مولد عرق".

إن هذه الاحتجاجات ضد "مولد أمة"، والمحاولات لصنع فيلم يرد عليه، كانت مهمة على اعتبار أنها تعبر عن الحاجة إلى شكل من المعارضة السينمائية التى تواجه التمثيل العنصرى للزنوج. ومع ذلك فإن هذه النشاطات أكدت على الموقف الضعيف للشركات السينمائية المستقلة، خاصة الزنجية منها، التى كانت قد بدأت لتوها فى الدخول إلى ساحة الإنتاج السينمائى، مع الوضع فى الاعتبار تطور نظام الأستوديو آنذاك. وبكلمات أخرى، فإن المبادرات البديلة أو المعارضة لم تستطع ببساطة أن تزيح الأشكال السائدة للتصوير العنصرى للزنوج فى السينما.

الصوت وإحياء "الجنوب القديم" خلال الثلاثينيات

كان حلول الصوت فى نهاية العشرينيات سببًا فى الإسراع بتحول السينما (الأمريكية) إلى الشكل المؤسساتى، كما أنه ترك أثرًا على التجسيد العنصرى بقدر ما ساعد فى تحقيق درجة من التهذيب والصقل تمهيدًا للدخول إلى أشكال تقليدية

أخرى. ولقد حدث فى سياق الصراعات بين الشركات داخل صناعة السينما أن شركة إخوان وارنر، التى كانت إحدى شركات الإنتاج المستقلة الكبرى، حققت مبادرة فى مجال أول فيلم ذى صوت متزامن متوجه للجماهير يحقق نجاحًا تجاريًا، وهو فيلم "مغنى الجاز" (١٩٢٧)، وأعقبته بفيلم "العبيط المغنى" (١٩٢٨). لقد كان النجاح التجارى لهذين الفيلمين يعود إلى حد كبير إلى بطلهما، المغنى الممثل المسرحى الأبيض الشهير آل جولسون، الذى كان مشهورًا بسبب تقليده الزنوج وطلاء وجهه باللون الأسود.

لقد كان الاستخدام "الفنى" لتسويد الوجه فى هذه الأفلام تنويعًا مهمًا على التيمة التقليدية، وبينما كان من الواضح أنها تعتمد لدرجة ما على التصوير الكاريكاتورى العنصرى، فإنها لم تسقط تمامًا فى دائرة المبالغة فى "تقليد الزنوج" كما كان الحال فى السينما المبكرة. أن الوجه الأسود لآل جونسون (باعتباره "الأنا الأخرى") يظهر فى العادة فى لحظة حاسمة من تطور حبكة الفيلم، لكنه يقوم بوظيفة أقرب إلى مهرج السيرك أكثر من كونه تصويرًا كاريكاتوريًا لزنجى بالمعنى التقليدى، الذى كان يظهر فى أفلام البيض الذين يقلدون الزنوج. لذلك فإن تصوير وجهه الأسود فى فقرة "مامى" عند نهاية فيلم "مغنى الجاز" (وهى قصة يهودية) قد أكدت عليه الرغبة فى استغلال الإغراض الميلودرامية والمضمون والمشاعر العاطفية، التى يفترض أن يوحى بها فيلم لممثل أبيض يقوم بدور زنجى، أكثر من مجرد الحاجة إلى "تقليد شخص نموذجى".

وبحلول عام ١٩٢٩ كان العديد من الشركات الكبرى تخطط لإنتاج أفلام يقوم ببطولتها فريق كامل من الزنوج الحقيقيين، حيث يمكن استغلال تقنية الصوت الجديدة. لقد كانت شركة فوكس ماتزال تجرب فى مجال نظام الصوت بطريقة موفى تون عندما عرضت فيلم "القلوب فى ديكسى" (١٩٢٩)، الذى نال الإطراء آنذاك باعتباره أول أفلام هوليوود الناطقة لفريق كامل من الزنوج، لكن الفيلم فى الحقيقة كان عرضًا نمطيًا بالغناء والرقص عن أجواء مزارع الجنوب الأمريكى

يحتشد بالشخصيات النمطية التقليدية العنصرية. أما شركة إم جى إم التى استخدمت نظامها الخاص فيتافون فقد أنتجت فيلم كينج فيدور "هاليلويا!" (١٩٢٩) الذى كان فيلمًا متفوقًا من الناحية الفنية، على الرغم من أنه كان بدوره فى جوهره عرضًا يدور فى مزارع الجنوب الأمريكى.

أعطى فيلم "هاليلويا!" بعدًا جديدًا لتجسيد الزنوج فى السينما، عندما دمج الصورة العنصرية داخل الشكل الفيلمى نفسه، فالملاحظة التى أبداها فيدور حوله أنه كان "مهتمًا فى الأساس بتصوير الزنجى الجنوبى كما هو" باعتباره يحمل آثار النزعة الأبوية من الطراز القديم، لكن يمكن قراءة ذلك أيضًا على أنه رد فعل "ليبرالى" للتصوير النمطى للزنوج الذى كان سائدًا فى الأفلام الأمريكية آنذاك. وفى الحقيقة أن هناك تشابهًا كبيرًا بين اهتمامات فيدور الأسلوبية فى "هاليلويا!" والحركة الأدبية الواقعية الجنوبية خلال العشرينيات والثلاثينيات، إذ كانا يحاولان مقاومة النزعة الجنوبية شديدة التقليدية والمحافظة من خلال نزعة "طبيعية" أدبية، وهكذا فإن الاستخدام الخلاق للصوت والصورة عند فيدور لم يؤكد فقط على الصور الأيقونية "الطبيعية" للريف الجنوبى، لكنه خلق أيضًا أسلوبًا للتصوير العنصرى غير مسبوق فى السينما السائدة.

إن النزعة الأبوية الواضحة التى احتواها فيلم "هاليلويا!" لم يكن لها إلا تأثير ضئيل على تجسيد الزنوج على الشاشة فى الأفلام التالية، بل إن فيدور نفسه تخلى تمامًا عن هذه الواقعية الأبوية عندما صنع فيلم "الوردة شديدة الاحمرار" (١٩٣٦)، فقد كان دراما نمطية عن الحرب الأهلية توحى بنفس الأفكار الرومانسية عن الجنوب قبل الحرب، كما احتشد الفيلم بالمضمون العنصرى الرجعى، كالعديد من أفلام الحرب الأهلية التى تناصر موقف الجنوبيين، وتم صنعها خلال الثلاثينيات.

وهناك صورة أكثر نقدية للجنوب الأمريكى ظهرت فى سلسلة من أفلام الواقعية الاشتراكية خلال الثلاثينيات، مثل "أنا هارب من عصابة" (١٩٣٣) و"الغضب" (١٩٣٣) و"إنهم لن يسامحوا" (١٩٣٧) و"الفيلق الأسود" (١٩٣٧)

و"فيلق الرعب" (١٩٣٧) التى تركزت جميعًا على التيمات المعاصرة المثيرة للجدل، مثل قانون العقوبات سيئ السمعة فى الجنوب، وعصابات العنف، والإعدام بشكل غير قانونى. وكان من الواضح أن الجمهور أصيب بالرعب من هذه الصورة "الواقعية" للجنوب، فى أفلام أكدت على الظلم الاجتماعى المتضمن فى النظام ذاته، وعلى الشعور بالعزلة. ومع ذلك فإن هذه الأفلام ذاتها فشلت فى أن تفرض تمامًا الصورة الأكثر جماهيرية حول رومانسية الجنوب فى فترة ما بعد الحرب، وهى الصورة التى استمرت هوليوود فى إنتاجها. وصل النمط الفيلمى لجنوب ما قبل الحرب لذروته مع الفيلم الملحمى شديد الجماهيرية "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، الذى يعتمد على الرواية الطويلة لمارجريت ميتشيل (التى نشرت لأول مرة فى عام ١٩٣٦)، وكان من الواضح أن منتجى الفيلم يعون المضمون المثير للجدل فى "مولد أمة"، وانتهوا إلى أن تبنى مثل هذا التناول فى "ذهب مع الريح" سوف يؤثر سلبًا على توقعات شباك التذاكر، لذلك فقد ابتعد الفيلم عن المبالغة فى استخدام الصور العنصرية النمطية، ليركز على العلاقة الرومانسية الميلودرامية بين سكارليت أهاورا وريت باتلر، وبالفعل فإن أداء هاتى ماكدانييل لدور "مامى" ـ الذى فازت عنه بجائزة الأوسكار كأفضل ممثلة مساعدة، وكانت أول شخص زنجى ينجح فى ذلك ـ كان أداء يميل إلى إضفاء نزعة إنسانية سطحية على العبيد من الزنوج، مما ساعد على نجاة الفيلم من الجدل حول بنائه العنصرى.

كان "ذهب مع الريح" هو نهاية مرحلة افتتان هوليوود برومانسية جنوب ما قبل الحرب، على الرغم من أن هذا النمط استمر فى بث الحنين إلى الماضى والحياة فى تلك الفترة، وهذه النوستالجيا لعبت دورًا مهمًا فى نهوض أمة خرجت لتوها من مرحلة "الكساد العظيم"، وكانت على حافة الدخول فى حرب عالمية جديدة.

ليبرالية ما بعد الحرب العالمية الثانية

شهدت الأعوام التى تلت الحرب العالمية الثانية تغيرات كبيرة فى تصوير الزنوج فى السينما الأمريكية؛ فقد ولد ضمير اجتماعى جديد فى هوليوود التى

بدأت فى أن تضع فى اعتبارها العلاقات بين البيض والسود داخل إطار إنسانى ليبرالى. لقد كان هناك آنذاك محاولات واعية لعرض صور "إيجابية" للزنوج، للتأكيد على السمات الإنسانية (وليست الكاريكاتورية)، وللتركيز بشكل أكثر حدة على العلاقات الحيوية والشخصية والاجتماعية بين الأجناس فى المجتمع الأمريكى المعاصر. إن معظم هذا التجسيد دار حول موتيفات "مشكلة العرق"، وهى الموتيفات التى تبدو اليوم شديدة الضيق والتبسيط فى معالجتها، لكنها فى زمنها مثلت تحولاً راديكاليًا بالمقارنة مع الأشكال المبكرة للتجسيد العنصرى، ولقد جاءت أربعة أفلام ــ عرضت جميعًا فى عام ١٩٤٩ــ لكى تعلن عن وصول هذه النزعة الجديدة، وكانت هذه الأفلام: "متطفل فى التراب" و"بيت الشجعان" و"بينكى" و"الحدود المفقودة".

يعتمد فيلم "متطفل فى التراب" على رواية ويليام فوكنر، التى تدور حول رجل أسود فخور ونبيل (خوانو هيرنانديز) يتسم بالزهد مما يدفع المجتمع الجنوبى الأبيض لمواجهته بتعصب أعمى. كانت هذه الصورة جديدة، خاصة فيما يتعلق بتجسيد الجنوب الأمريكى، على الرغم من أنها كانت تتكامل مع مفهوم فوكنر المثالى عن الزنجى باعتباره "حارسًا للضمير الأمريكى الأبيض". أما فيلم "بيت الشجعان" فقد عالج مشكلة العرق على نحو مختلف، ليقوم بالتركيز على صدمة الجندى الزنجى (جيمس إدواردز) الذى نكتشف أن مرضه (الشلل الهيستيرى) ينبع من عدم شعور بالأمان فى العالم الأبيض! أن استخدام الشخصية الزنجية المحورية "المريضة" التى تفتقد الإحساس المتماسك بالذات، كان فى الحقيقة استخدامًا غير نمطى بالنسبة للتجسيد السينمائى الليبرالى، ولم يعاود الظهور مرة أخرى فى الأفلام الليبرالية التالية التى تدعو إلى ذوبان الزنوج فى المجتمع الأبيض.

وبينما برزت صورة الزنوج كضحايا بلا حول أو قوة تجاه التعصب فى الفيلمين الآخرين "بينكى" و"الحدود المفقودة"، اللذين يأتيان أيضًا فى إطار النزعة الانتقالية لصحوة الضمير الليبرالى خلال تلك الفترة، فإن الفيلمين دارا

حول مأساة "الخلاسيين" (المولودين من أب وأم مختلفى الأعراق) أو مأساة "الزنجى الذى يتصوره المجتمع أبيض"، وقد أدت هذه النزعة إلى إفساح الطريق أمام شخصيات أكثر إيجابية تلعب دورًا مؤثرًا داخل السياق السردى للمشكلة العرقية. وفى الأصل كان هؤلاء "الأبطال" من الزنوج ذوى الاهتمامات الليبرالية يتم تصويرهم نمطيًا باعتبارهم من " الطيبين" الذين يقفون فى صف الخير الأخلاقى، لكن هذا البناء الضيق أصبح أقل بروزًا خلال نهاية الخمسينيات، عندما ظهرت شخصيات زنجية أكثر استدارة (وأقل نمطية).

إن المواجهة بين العرقين الأبيض والأسود كانت مع ذلك موتيفة تعاود الظهور فى أفلام الضمير الاجتماعى خلال تلك الفترة، وقد تضمنت هذه الموتيفة فى العادة شخصيتين إحداهما لزنجى "طيب" والأخرى لأبيض متعصب، لهذا فإن الصراع يتخذ شكلاً رمزيًا سوف يحل بالضرورة فى النهاية بالاحترام والتفاهم المتبادل. وكان الفيلم الذى استهل به سيدنى بواتييه حياته الفنية ممثلاً "ليس هناك مخرج" (١٩٥٠) نموذجًا نمطيًا على هذه الموتيفة، حيث لا يظهر "بطل" بواتييه فقط باعتباره الشخص الأخلاقى المنتصر على معذبه الأبيض العنصرى، لكنه يبدى أيضًا قدرًا هائلاً من القدرة على التسامح والغفران.

إن البطل الزنجى فى الأفلام الليبرالية يتسم بالتخلى عن العنف كوسيلة للفعل أو رد الفعل، فالعنف كان المنطقة التى تحتلها الشخصيات العنصرية المتعصبة، سواء كانوا بيضًا أم زنوجًا، والذين كانوا أحيانًا "يلقون مصرعهم" فى نهاية القصة (على سبيل المثال النهاية المدمرة للرجل الزنجى الغاضب فى فيلم "ليس هناك مخرج"). لكن عددًا من الأفلام قامت بمعالجة تيمة التعصب العنصرى من خلال شخصيات زنجية وبيضاء تتبادل الكراهية، وفى هذا الصراع يكمن تدمير الذات لكليهما. وفيلم "الذين يمارسون التحدى" (١٩٥٨) هو بلا شك النموذج الكلاسيكى على هذه التيمة، عندما يهرب مسجونان عنيدان (يلعب دورهما بواتييه وتونى كيرتس) من سجن جنوبى، وفى رحلة هروبهما يكون عليهما حل عداوتهما المتبادلة، وهما مقيدان فى "كلابش" واحد.

كما أن هناك معالجة مثيرة للاهتمام على تيمة التعصب العنصرى فى فيلم "المصاعب أمام المستقبل" (١٩٥٩)، حيث نرى الصراع العرقى بين شخصيتى هارى بيلافونتى وروبرت رايان، وهو الصراع الذى يحل فى النهاية بإبادة كل منهما للآخر. أن المثير للاهتمام على نحو خاص فى هذه المعالجة يكمن فى الطريقة التى تعمل بها داخل إطار مواضعات نمط أفلام العصابات والسرقة، مستخدمة التوتر العنصرى كقوة هدامة أساسية تحطم فى النهاية تماسك العصابة، وتمنع نجاح عملية السرقة. لذلك فإن السرد المضاد للعنصرية يمكن أيضًا قراءته كمجاز للمجتمع ككل؛ حيث يمثل التعصب العنصرى تهديدًا لتماسك المجتمع وبلوغ الأهداف المشتركة.

تيمات وصور الحقوق المدنية خلال الستينيات

كانت حركة الحقوق المدنية للزنوج خلال الستينيات نقطة تحول حاسمة فى العلاقات العرقية فى الولايات المتحدة؛ فقد أعاد الأمريكيون من أصل إفريقى تقييم موقفهم فى المجتمع، وبدأوا فى الإفصاح عن صور ذاتية جديدة تعتمد على أفكار شديدة "الإيجابية" لأن يكون المرء زنجيًا (على سبيل المثال: الزنجى، القوة الزنجية، إلى آخر مثل هذه الأفكار). أن هذه التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية أثرت على طرق التجسيد السائدة فى وسائل الإعلام، ليس من خلال إضفاء الراديكالية على صورة الزنوج بقدر ما كانت تعميقًا لمجال التيمات والصور المتعلقة بالزنوج التى استمرت فى الظهور داخل إطار الليبرالية الأخلاقية.

لقد أفسحت موتيفات تبسيط المشكلة العرقية التى سادت فى العقد السابق المجال لتيمات أكثر تعقيدًا خلال الستينيات، فلم يعد يتم تصوير الزنوج ببساطة باعتبارهم شخصيات نمطية (تلخص عرقًا بأكمله)، أو كتجسيد للمثاليات الليبرالية التى تدعو للذوبان فى المجتمع، لكن الزنوج بدأوا فى الظهور باعتبارهم "أفرادًا"

ذوى ملامح فردية، يناضلون ضد المجتمع بأكمله، أو يناضلون ضد ضميرهم الذاتى، كما بدأ الممثلون والممثلات الزنوج فى الظهور داخل تنوع مواقف القصة والأنماط الفيلمية، التى كانت تشمل الأدوار التى لم تكن بالضرورة تتضمن دوافع تتعلق بتيمات زنجية أو ذات ملامح عنصرية. أن تخفيض النغمة العنصرية تحول من التأكيد على العرق باعتباره التيمة الرئيسية إلى سمات شخصية وإنسانية لشخصية أو شخصيات زنجية داخل سياق السرد. وبكلمات أخرى فإن العرق لم تعد له الأهمية التلقائية فى مواقف القصص التى تتضمن شخصيات زنجية.

وبالفعل فقد كان ظهور الشخصيات الزنجية داخل الأنماط الفيلمية للتيار السائد ومواقفها القصصية لم تكن تعطى فقط صورة أكثر جاذبية وجمالاً لمجتمع جمعى، لكنها أيضًا أدت إلى "تطبيع" وجود الزنوج فى ظروف الحياة اليومية العادية أو الاستثنائية، والمثال على هذا التوجه الجديد هو شخصية جيمس إدواردز فى فيلم "مرشح مانشوريا" (١٩٦٢)، وشخصية وودى سترود فى فيلم "المحترفون" (١٩٦٦)، وسيدنى بواتييه فى "حادثة بيدفورد" (١٩٦٥)، وجيم براون فى العديد من الأفلام التى صنعت فى هذه الفترة مثل "ريو كونشوس" (١٩٦٤) و"ستة أشرار" (١٩٦٧) و"الحمار الوحشى لمحطة الجليد" (١٩٦٨) و"مئة بندقية" (١٩٦٨) و"الشغب" (١٩٦٨) و"إلكوندور" (١٩٧٠).

كما أن عددًا من الأنماط الجماهيرية ــ مثل الويسترن ــ ضمت فى حبكتها الضمير الاجتماعى خلال تلك الفترة، وعلى سبيل المثال فإن فيلم جون فورد "الرقيب روتليدج" (١٩٦٠) أعاد تشكيل نمط فروسية الويسترن من خلال ملامح ذات علاقة بالزنوج، فى جزء منه من خلال التأكيد على مساهمة الزنوج فى الامتداد بالحدود الأمريكية، وفى جزء آخر من خلال التعبير عن تيمة مناصرة الزنوج وتدعو للمساواة بين الأجناس. "فالبطل" الزنجى – الذى يحمل الفيلم اسمه – ويقوم بدوره (وودى سترود) يتم تصويره كضحية بائسة للتعصب الأعمى، لكنه يبرز فى النهاية كشخصية نبيلة. أما فيلم سام بيكينباه "الميجور داندى" (١٩٦٤)

ـــ من جانب آخرـــ فقد كان تنويعًا أكثر تعقيدًا على نمط الويسترن، لكنـــه أعطـــى تأكيدًا أقل حدة على إضافة المسحة النبيلة على شخصية الزنجى الضحية فى القصة (قام بالدور بروك بيترز) ولم يركز على التيمات الليبرالية التـــى تـــدعو الزنـــوج للذوبان فى المجتمع.

شهدت الستينيات أيضًا سلسلة من الأفلام قليلة التكاليف التى أنتجت علـــى يد شركات مستقلة، التى تتميز بواقعية قوية وتتـــاول يتـــسم بالحـــساسية تجـــاه الموضوعات العرقية العنصرية، على الرغم من أنها كانت تتسم أيـــضًا بمـــسحة كلبية ساخرة وقاتمة. وعلى سبيل المثال ، فإن فيلم جـــون كاســـافيتيس "ظـــلال" (١٩٦٠) الذى اكتشف تيمة الزنجى الذى يتصوره المجتمع أبيض، ليس من خلال التقاليد الجاهزة "لمأساة الخلاسى" وإنما على خلفية من العنصرية البيضاء. أمـــا فيلم شيرلى كلارك "العالم البارد" (١٩٦٣) فيكتشف حـــضيض مجتمـــع شـــباب الزنوج فى المدن، وبطل الشوارع المجرم، بينما كـــان فـــيلم "بطاطـــا واحـــدة، بطاطتان" (١٩٦٤) دراما وجدانية عن زواج مختلط الأعراق، تلقى الضوء على مشكلة التمييز العرقى فى العلاقة سواء بين الروابط الشخصية أو المؤسساتية. أما فيلم مايكل رومر "ليس إلا رجلاً" (١٩٦٤) فقد كان واحدًا من أفلام قليلة ركزت على العلاقات بين الذكر والأنثى وسط الزنوج، ويأتى فيلم روبرت داونى "بوتنى سوب" (١٩٦٩) ليدور فى عالم ساخر داخل وكالة إعلانية استولى عليها الزنوج، وهو الفيلم الذى أفصح بوضوح كامل عن النزعة الكلبية الساخرة لهـــذا الـــنمط الفيلمى الذى أنتجته شركات مستقلة بيضاء.

وصل الفيلم الهوليوودى الذى يدور حول الضمير الاجتماعى فى الستينيات إلى ذروته مع فيلم نورمان جوايسون "فى قلب الليـــل" (١٩٦٧)، وهـــو درامـــا كلاسيكية عن العلاقات بين الأعراق، تبدو تنويعًا على مواجهة الأبيض والأسود فى فيلم "الذين يقومون بالتحدى"، إذ يضع الفيلم محققًـــا بوليـــسيًا زنجيًـــا مثقفًـــا (بواتييه) فى مواجهة شرطى جنوبى أبيض متعصب (رود ستايجر)، والفيلم يدور

داخل المواضعات التقليدية لنمط التشويق البوليسى فى التحقيق حول جريمة، لكن توقعات النمط، مثل حل غموض الجريمة. يتم تقويضه عندما يكون المحقق الزنجى هو البطل الذى يعمل فى جو أبيض جنوبى مفعم بالكراهية، ومع ذلك فإن أهم سمات الفيلم كانت فى الطريقة التى بنى بها أبعادًا درامية معقدة حول شخصية "القديس الزنجى" التقليدية لبطل بواتييه، ومع ذلك فإن التوتر الرئيسى فى الفيلم عن الصراع العنصرى قد تم حله بوسائل شخصية وفردية أكثر من كونه إمكانية للتغير الاجتماعى.

أفلام "استغلال الزنوج" فى السبعينيات

شهد النصف الأول من السبعينيات ازدهارًا فى عدد من الأفلام التى تقوم باستغلال الزنوج، وكانت هذه الأفلام تتوجه فى الأساس إلى جمهور الزنوج فى موضوعاتها وشخصياتها وأجوائها، وكانت مهتمة بتقديم بطل زنجى شديد التفوق. لقد كان ذلك تحولاً كبيرًا بعيدًا عن أفلام الضمير الاجتماعى للخمسينيات والستينيات، وقد تزامن هذا التحول إلى درجة ما مع الحركات الزنجية المقاتلة الجديدة، ونزعات الفخر الزنجى التى برزت فى تلك الفترة، على الرغم من أنه كانت هناك أيضًا لمسة متضمنة من النزعات الكلبية، خاصة فى أعقاب اغتيال مارتن لوثر كينج فى عام ١٩٦٩، هذا الحادث الذى وضع حدًا فاصلاً مع تجسيد الزنوج فى فترة أعقاب حركة الحقوق المدنية. ولكن بينما كان استغلال الزنوج فى السينما قد غير تمامًا من الموتيفات الليبرالية التى تدعو الزنوج للذوبان فى المجتمع، فإنه كان مع ذلك أقل اهتمامًا باستغلال السوق الجديدة المتوجهة للزنوج، وشعر الكثير من الناس فى ذلك الوقت أن هذا كان ثمنًا يستحق دفعه فى سياق التاريخ المتقلب لتجسيد الزنوج فى السينما الأمريكية السائدة.

كان فيلم أوسى ديفيز "كوتون يذهب إلى هارلم" (١٩٧٠)، الذى يعتمد على الرواية البوليسية الشعبية للكاتب الزنجى شيستر هايمس، أول أفلام سلسلة استغلال الزنوج فى السينما. وعلى الرغم من خشونته الأسلوبية، وفى بعض الأحيان كاريكاتوريته شديدة المبالغة، فإن الفيلم نجح فى إرساء الصبغة الخاصة بهذا النمط الفيلمى نجاحًا مدهشًا. أما فيلم جوردون باركس "شافت" (١٩٧١) فقد مزج بين استغلال الزنوج والنزعة التجارية إلى درجة أكبر تأثيرًا بمظهره الهوليوودى المعتاد والإيحاء المغرى للأجواء الزنجية فى المدن، وببطله الزنجى، وموسيقى إيزاك هايز التى فاز عنها بجائزة الأوسكار. لقد كان النجاح التجارى للفيلم أيضًا بسبب الطريقة التى عمل بها داخل أنماط أفلام المخبر الخاص، وهو ما ساعد على أن يكون جذابًا لجمهور البيض على السواء. لقد ساعد "شافت" ـ داخل السينما التجارية السائدة ـ على تأسيس مفهوم البطل الزنجى فائق القوة والذكاء.

ومع ذلك فإن الفيلم الذى أنتج على نحو مستقل "أغنية باد آس" (١٩٧١) لميلفن فان بيبلز فقد كان هو الذى حطم الأصنام القديمة، وهو يعتبر نقطة انطلاق حقيقية فى مجال الأفلام المتوجهة للزنوج وتأسيس البطل الزنجى داخل السينما الأمريكية الجماهيرية. وعلى الرغم من افتقاده المسحة المصقولة لأفلام هوليوود التى تستغل الزنوج، فإن الفيلم تميز مع ذلك بنظرة ثقافية وسياسية ثاقبة، جعلته بوضوح فيلمًا زنجيًا سياسيًا، كما حقق الفيلم أيضًا نجاحًا تجاريًا ساحقًا أدى إلى استنتاج العديد من النقاد أن هوليوود حولت نجاح الفيلم إلى مجرد التركيز على شكل مخفف من الصورة الثقافية للزنوج والراديكالية السياسية. ومن الأمور ذات المغزى أن الأرباح التى حصدتها أفلام استغلال الزنوج قد ساعدت على الاستقرار المالى لصناعة هوليوود المضطربة آنذاك.

ولقد كان نمط أفلام المحقق البوليسى والعصابات من أكثر أنماط استغلال الزنوج جماهيرية، فقد كانت هذه الأفلام تدور فى أجواء المدينة المعاصرة،

وأضفت مسحة رومانسية على الصورة الأيقونية لأحياء الزنوج المنعزلة، بأساليبها الخاصة فى الملابس والحديث والتصرفات والأمزجة، كما جعلت هذا "الجيتو" نوعًا من الأدغال النبيلة. وكانت هذه الأفلام تحتوى فى العادة على الكثير من الجنس والعنف، كما كان يتم تصوير أبطالها فى ذروة المواجهة مع مؤسسات المجتمع الأبيض. وفيما عدا الاستثناء الممكن الوحيد لفيلم "عبر الشارع العاشر بعد المئة" (١٩٧٣)، فإن أغلب أفلام الجريمة التى تستغل الزنوج كانت مهتمة بإضفاء مسحة أسطورية على الموضوعات والصور الزنجية، التى كانت تظهر تقليديًا داخل مواضعات نمط أفلام الجريمة والمحقق البوليسى.

وبالمثل فإن أفلام الويسترن التى تستغل الزنوج أعادت صناعة النمط من خلال مواصفات زنجية، على الرغم من أن أغلب هذه الأفلام كانت تتوجه إلى سوق التسلية الجماهيرية. وكان من أهم أفلام الويسترن ذات التوجه الزنجى فى تلك الفترة هو أول أفلام سيدنى بواتييه مخرجًا "الزنجى والواعظ" (١٩٧٢)، فلم يركز هذا الفيلم فقط على الوجود التاريخى للأمريكيين من أصول إفريقية فى توسع الحدود الأمريكية، لكنه التصق جيدًا بمواضعات وتقاليد نمط الويسترن بعربات الجياد والقطارات. ومع ذلك فإن سلسلة أفلام الحركة والمغامرات التى تنتمى لنمط الويسترن، التى تستغل الزنوج، وقام ببطولتها نجم رياضة الفوتبول السابق فريد ويليامسون ــ ومن بينها "أسطورة تشارلى الزنجى" (١٩٧٢) و"روح تشارلى الزنجى" (١٩٧٣) و"القاتل الزنجى المأجور" (١٩٧٤) ــ كانت أكثر جماهيرية بسبب الصورة الذكورية لويليامسون، التى لاءمت تمامًا مفهوم استغلال الزنوج فى تقديم بطل زنجى فائق القوة. لقد هوجمت أفلام استغلال الزنوج على نطاق واسع على يد منظمات حقوق الزنوج والهيئات المهنية، لتأثيرها المفسد على شباب الزنوج على نحو خاص، الذين كانوا يشكلون الشريحة الأكبر من جمهور هذه الأفلام، وتحالفت بعض هذه المنظمات ــ مثل "الجمعية الوطنية لتقدم الملونين" و"مجلس المساواة العرقية" ــ فى عام ١٩٧٢ لمهاجمة نزعة استغلال الزنوج فى

السينما، بينما شكلت المنظمات المحلية فى كل أنحاء البلاد "لجانًا" من أجل فحص سيناريوهات الأفلام، ومنح "التصاريح" لشركات الإنتاج حتى يمكنها التصوير في أحياء الزنوج، كما تأسس عدد من شركات الإنتاج التي يملكها الزنوج لتلبية الاحتياجات المتزايدة لأفلام ذات توجهات زنجية، لكنها تتميز أيضًا بالإحساس بالمسئولية فى معالجتها.

على الجانب الآخر قوبلت بعض الأفلام بالاحتفاء باعتبارها تجسيدًا إيجابيًا جادًا للحياة الزنجية، ومن بين هذه الأفلام فيلم جوردون باركز "شجرة المعرفة" (١٩٦٩) الذى يعتمد على رواية السيرة الذاتية حول الحياة خلال الطفولة فى كانساس خلال الثلاثينيات، أو فيلم مارتين ريت "ساوندر" (١٩٧٢)، الذى يدور بدوره فى الثلاثينيات حول تجارب صبى فى الجنوب، وفيلم أوسى ديفيز "فتاة سوداء" (١٩٧٢)، وفيلم جونى كورتى "السيرة الذاتية للآنسة جين بيتمان" (١٩٧٤)، وهو فيلم تليفزيونى طموح؛ حيث تقوم فيه سيسلى تايسون بدور امرأة زنجية عجوز بلغت العام العاشر بعد المئة، تحكى قصة حياتها من العبودية حتى أعوام الحقوق المدنية. لقد تم الدفاع عن هذه الأفلام بوصفها قد أعادت الإحساس الإنسانى للصورة السينمائية للأمريكى من أصل إفريقى، وهى الصورة التى شعر العديد من الناس بأنه قد تم إفسادها كثيرًا فى أعقاب حركة الحقوق المدنية فى السبعينيات.

ولقد شهد أفول سلسلة أفلام استغلال الزنوج بين عامى ١٩٧٥ و١٩٧٦ انقلابًا فى ميل هوليوود إلى التوجه للزنوج، فخلال بقية هذا العقد كان هناك اختفاء كامل لشخصيات أو صور زنجية رئيسية فى أفلام التيار السائد الجماهيرية، سواء تلك التى تستغل الزنوج أو غيرها. واستمرت الشخصيات الزنجية فى الظهور على نحو أقرب إلى الندرة فى الأفلام الهوليوودية، لكنها حين تظهر فإنها تبدو هامشية تمامًا، بل أوغادا نمطيين وسط جو كامل من الأبطال البيض الخارقين، مثل هارى القذر. كما كان هناك أيضًا تحول فى تفكير الصناعة السينمائية تجاه السوق، إذ

"اكتشفت" هوليوود أن الجمهور الزنجى يشكل قطاعًا مهمًا من الجمهور العام الذى يذهب لمشاهدة الأفلام، لهذا لم يكن ضروريًا أو مهمًا الاستمرار فى التوجه الخاص للجمهور الزنجى، وبكلمات أخرى فإنه تم التخلى عن استغلال الزنوج فى السينما دون أن يكون لذلك تأثير سلبى على وضع الصناعة الذى كان يتزايد تحسنًا من الناحية المالية.

الوقوف فى مفترق الطرق فى الثمانينيات والتسعينيات

بحلول بداية الثمانينيات، تحول التأكيد مرة أخرى، ولكن هذه المرة فى اتجاه "الوقوف فى مفترق الطرق" أو"العبور على الحساسيات"، أى تصوير شخصيات أو مواقف درامية زنجية يمكن قبولها من جمهور واسع (يتشكل معظمه من البيض)، وفى نفس الوقت الاحتفاظ بالتعبير عن الهوية الزنجية (أيًّا كان ما تقصده بتعبير الهوية هنا). إن دور لويس جوزيت جونيور الذى حصل من أجله على الأوسكار فى شخصية المدرب العسكرى الصارم فى فيلم "ضابط وسيد مهذب" (١٩٨١) يجسد هنا التحول فى تجسيد الزنوج على نحو شديد البراعة، سواء فى الطريقة التى أفصح بها عن الشخصية الزنجية فى دور خصم البطل باعتباره شخصًا مخيفًا، لكن بعد أن أزيلت عنه صفاته العرقية (وهو مخيف خاصة للمجندين البيض فى الأكاديمية العسكرية، أو كذلك فى الطريقة التى تحللت بها أهمية التوتر العرقى بين شخصية وشخصية البطل الأبيض "ريتشارد جير"). إن هذه المواجهة فى العلاقة بين الأعراق كانت خالية من أى تلميحات عرقية أو أخلاقية، ولكنها استخدمت كوسيلة لزيادة التوتر بين فردين لا يرى كل منهما الآخر على نحو صحيح.

وهناك ثلاثة من النجوم فى هوليوود يمثلون هذا الاتجاه نحو "الوقوف فى مفترق الطرق" خلال تلك الفترة، هم ريتشارد برايور، وإيدى ميرفى، وهوبى

جولدبيرج. ومن الطريف أنهم جميعًا صنعوا أسماءهم من خلال الكوميديا الخشنة، لكنهم حملوا أيضًا إلى الشاشة تعبيرًا عن الكوميديا الزنجية (التى تصل إلى درجة الجنون أحيانًا) التى قطعت الصلة تمامًا بالموتيفات العنصرية التقليدية. ومع ذلك فإن النجاح التجارى لهؤلاء النجوم الزنوج فى هوليوود اعتمد إلى حد كبير على قدرتهم على التواؤم الذى جعلهم مقبولين لدى الجمهور الواسع، وهكذا فإنهم يجسدون الذوبان العرقى الكامل فى السينما الأمريكية الجماهيرية.

إن التكامل بين الصور والتيمات الزنجية داخل السينما الجماهيرية السائدة فى تلك الفترة قد تأكد مع سلسلة من الأفلام ذات الميزانيات الكبيرة التى أخرجها مخرجون بيض كبار، مثل ميلوش فورمان فى "راجتايم" (١٩٨١)، وفرانسيس كوبولا فى "نادى القطن" (١٩٨٤)، ونورمان جوايسون فى "قصة جندى" (١٩٨٤). وستيفن سبيلبيرج فى "اللون القرمزى" (١٩٨٥) وكلينت إيستوود فى "بيرد" (١٩٨٨). وكدليل على المدى الذى تحركت إليه الأمور، فإن أيًّا من هذه الأفلام لم يفصح عن إحساس بالمثالية الليبرالية الإنسانية التى كانت محورية عند الليبراليين من الجيل السابق فى هوليوود، وهكذا، وخلال الثمانينيات، قامت المواقف الزنجية بالظهور فى حد ذاتها، أو أنها كانت تقوم بوظيفة الخلفية المضخمة، ولكن الغريبة لقصص ذات توجهات بيضاء أساسًا.

لقد كان فيلم "اللون القرمزى" استثناء، ليس بسبب موقفه الأخلاقى بقدر ما كان بسبب تناوله لموضوعه، فهو يعتمد على الرواية ذائعة الصيت للكاتبة الزنجية أليس ووكر التى فازت بجائزة بوليتزر، وقد دار الفيلم حول اليقظة التدريجية للمرأة الزنجية الريفية الجنوبية الفقيرة (هوبى جولدبيرج) التى عانت من الإساءة الذهنية والجنسية من الرجال فى كل مراحل حياتها، ولقد كانت تلك هى المرة الأولى التى ركزت فيها هوليوود على مثل هذه التيمة (العلاقة بين الذكر والأنثى الزنجيين) بهذه الحدة وهذا الوضوح، لهذا كان الفيلم أبعد ما يكون عن التنميط الشخصى للمرأة الزنجية على طريقة "مامى" فى فيلم "ذهب مع الريح"، لكنه حقق

أيضًا قدرًا كبيرًا من الجدل، خاصة على يدى سبيلبيرج الذى استخدم المضمون الوجدانى للدراما إلى حده الأقصى.

إن نقطة التحول الأكثر أهمية خلال ذلك العقد كانت بلا شك هى فيلم المخرج الأمريكى من أصل إفريقى سبايك لى "يجب أن تحصل عليه" (١٩٨٦)، وهو فيلم تجارى ناجح، وإن كان قليل التكاليف، وهو فيلم يدور حول امرأة زنجية شابة وعلاقاتها الجنسية مع الرجال فى معالجة تحاشت القلق الميلودرامى فى فيلم "اللون القرمزى"، لتؤكد بدلاً من ذلك على الكشف البريختى المرح للرغبات والمكائد الجنسية. ولكن الأكثر أهمية هو أن فيلم سبايك لى أسس الجو العام لموجة جديدة من السينما الجماهيرية الأمريكية من أصل إفريقى التى لم تكتشف فقط مجالاً من التيمات من داخل المنظور الزنجى، لكنها فعلت ذلك من خلال شروط السينما التجارية السائدة.

إن هذا التطور يمكن أن يرى بوضوح فى أفلام سبايك لى التالية التى تركز على ما يلقيه لون البشرة من دلالات، والعلاقات الطبقية الاجتماعية فى سياق كلية كلها من الزنوج فى "دوخة المدرسة" (١٩٨٨)، أو العلاقات بين الأعراق فى حى نيويوركى مختلط فى "افعل الشىء الصحيح" (١٩٨٩)، أو العلاقات الجنسية بين أعراق مختلفة فى "حمى الأدغال" (١٩٩١)، أو ثقافة موسيقى الجاز الزنجية فى "موسيقى البلوز الأفضل كثيرًا" (١٩٩٢)، التى تبعها الفيلم الذى يمتد ليحكى قصة حياة الزعيم السياسى الأمريكى الإفريقى مالكولم إكس. لقد حقق سبايك لى نجاحًا تجاريًا لم يحققه قبله بخمسة عشر عامًا سوى ميلفن فان بيبلز، بفيلمه "أغنية باداس"، ومثل هذا الفيلم فإن أفلام سبايك لى ــ مع عدد من الأفلام التى صنعها مخرجون أمريكيون إفريقيون منذ نهاية الثمانينيات فصاعدًا (مثل روبرت تاونسيند، وماريو فان بيبلز، وبيل ديوك، وجون سينجلتون وريجنالدو وارينجتون هادلين) ــ نجحت فى جذب جمهور واسع دون الحاجة إلى تبنى "الوقوف فى منتصف الطرق".

وبنهاية التسعينيات، بدأت الاهتمامات فى التجربة الأمريكية الإفريقيـة فـى التوجه إلى تيمات مثيرة للجدل، لكنها وثيقـة الـصلة بموضـوع البحـث داخـل مجتمعات الزنوج المدنية عن ثقافة العنف والسلاح. ففيلم جون سينجلتون "الـصبية فى القلنسوات" (١٩٩١) الذى يدور فى منطقـة مركـز الجنـوب ذات المـسحة الأسطورية فى لوس أنجلوس، نجح فى التصوير الدرامى لشعور اليـأس والعجـز الذى بدا أنه سمة من سمات التشظى الاجتماعى والكلبية السياسية داخـل التجربـة الأمريكية الإفريقية منذ منتصف الثمانينيات فصاعدًا. لقد استطاع هذا الفيلم التعبير عن الشعور المخيم على أجواء المجتمع المدنى المهمش ثقافيًا وسياسـيًا، والـذى تراقبه الدولة على نحو دائم.

إن استحالة الهروب، والطبيعة الهشة للعلاقات داخل المجتمعات الزنجيـة، كانت بارزة أيضًا فى فيلم ماريو فان بيبلز "نيوجاك سيتى" (١٩٩١)، وهو درامـا عنيفة عن جرائم المدن، وفيلم ماتى ريتش "مباشرة خارج بروكلين" (١٩٩١)، الذى كان يدور على نحو خاص حول الرغبة فى الهرب. إن من المفارقـات الـساخرة حول هذه الأفلام الدرامية الأمريكية المعاصرة، التى تدور فى المدن هو أنها مـع ذلك توحى بالانهيار الكامل للفكرة الليبرالية حول تكامل الزنـوج وذوبـانهم فـى المجتمع، وفيها أعيد تصوير الشخصية السينمائية الزنجية لتعود إلى حالة الحـصار فى مجتمعات معزولة، يبدو الزنجى فيها هو "الآخر"، الغريب، والخطـر أحيانًـا. وهكذا فبعد مئة عام من السينما الأمريكية ظل تجسيد الزنوج مشكلة حادة بلا حل.

أوسكار ميشو

(١٨٨٤ــ١٩٥١)

كان أوسكار ميشو أول صانع أفلام أمريكى من أصل إفريقى ينتج أفلامًا روائية طويلة، ويؤسس دائرة للتوزيع والعرض لكى يضمن وصول أفلامه إلى الجمهور. وفى عام ١٩١٨ قام بتأسيس شركة "ميشو فيلم آند بوك"، مع شقيقه سوان ميشو بوصفه أمينًا للصندوق. وقد ساعد تشارلز بينسون ــ سوان فى التوزيع المتمركز فى شيكاغو، كما كان لميشو أيضًا مكتب للتوزيع فى روانوكى بولاية فيرجينيا لتغطية الجنوب الغربى. كانت أفلام ميشو متوجهة أساسًا إلى الجمهور الزنجى، وقد ساعدت جميع العوامل فى تأسيس هذا السوق الثقافى خلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين. وإن حركة "نهضة هارلم" فى العشرينيات أعطت الفرصة لتجسيدات مبدعة حول الزنجى الجديد الفخور والشجاع، الذى يغفر عدوانية المجتمع الأبيض دون أن يرد الانتقام منه. أن هذه الموضوعات الثقافية، مثل أفلام ميشو، كانت مصنوعة من أجل هذه المجموعة من الزنوج المتمدنين ذوى الوعى العرقى، وبعضهم حارب فى كوبا والمكسيك أو فى أوروبا، وكانوا مستعدين آنذاك للنضال ضد العنصرية فى أمريكا. أن القوة الدافعة الثقافية لنهضة هارلم. على الرغم من أنها كانت مؤسسة فى نيويورك ــ فإنها انتشرت تمامًا عبر المدن الكبرى ذات العدد الكبير من السكان الزنوج، وهكذا ساعدت على تأسيس روابط قوية بين مجتمعات الزنوج الأمريكيين عبر البلاد. وفى الوقت ذاته ظهر ما يسمى الأسطوانات العرقية، والموسيقى الزنجية التى أنتجت لجمهور زنجى، وعززت ــ مثل حركة نهضة هارلم ــ من مفهوم السوق الثقافى الزنجى الأمريكى المحدد.

وفى المناطق الحضرية الشمالية، مثل نيويورك وشيكاغو، كانت أفلام ميشو تعرض فى العادة فى فصول فودفيل موسيقية، وكانت دوائر الفودفيل ـ التى تشمل المسارح التى يملكها بيض أو زنوج ـ تضمن نظامًا مأمونًا نسبيًا من خلاله كان من الممكن عرض وسائل التسلية الموجهة للزنوج. أما فى الجنوب، حيث كان الفصل العنصرى مفروضًا بالقوة، فإن جلوس البيض والزنوج داخل المسرح كان منفصلاً، أو كانت هناك ليالٍ مخصصة لجمهور الزنوج.

جذبت أفلام ميشو الجمهور بموضوعاتها الدرامية التى تحاشتها الأفلام الزنجية الأخرى، فقد ظهرت فيها تيمات العلاقات بين أعراق مختلفة، أو زنوج يتصورهم المجتمع بيضًا، والإعدام بدون محاكمة، وموضوعات مثيرة للجدل مثل تجريف الأرض الزراعية، وضرب الزوجات، ولعب القمار، والاغتصاب، والدعارة. ولعل أوضح الأمثلة على معالجات ميشو لهذه التيمات كان فى فيلم "داخل بواباتنا" (١٩٢٠) الذى كان فيلمه الروائى الثانى، الذى يصور الحالة المثيرة للرعب لسن قوانين الإعدام بدون محاكمة لزوجين زنجيين أمريكيين، بالإضافة إلى محاولة اغتصاب ابنة الزوجة على يد رجل أبيض يتضح فيما بعد أنه أبوها الحقيقى. وهكذا فقد كان تصوير ميشو تصويرا شديد القسوة للإعدام بدون محاكمة ومحاولة الاغتصاب، حتى إن هيئة الرقابة المختلطة الأعراق فى شيكاغو حاربت حتى لا يعرض الفيلم فى شيكاغو، عندما عرض بعد عدة شهور قليلة من تجربة الشغب العنصرى العنيف التى عاشتها المدينة.

وعلى الرغم من أن أفلام ميشو حاولت التوجه إلى تيمات حساسة أو مثيرة للجدل تحاشتها أفلام هوليوود والأفلام الزنجية الأخرى، فإن العديد منها كان من أفلام الترفيه، وبكلمات أخرى فإنه أيًّا كانت "الرسالة" التى توحى بها فإن ذلك كان يتم فى سياق ترفيهى سينمائى كامل. والمثال الواضح على ذلك هو قصة "الضحية البريئة للمدينة" فى فيلم "عشر دقائق لكى تحيا" (١٩٣٢)، حيث تدور الدراما فى

أجواء نوادى الليل الجذابة، المتخمة بفصول المنوعات التى تتضمن نمرة كوميدية يقوم بها ممثلان أبيضان دهنا وجهيهما باللون الأسود. إن دراما التشويق التى تشكل الخط القصصى للفيلم ـ فتاة محطمة القلب تصل إلى النادى، وقد عقدت العزم على قتل نصاب المدينة الذى أغواها، ثم هجرها ـ ليس إلا الخيط الذى يربط سلسلة غير مترابطة من النمر عبر حبكة فضفاضة.

لقد كان ميشو ناجحًا إذن، ليس فقط فى جمع المال وإنشاء شبكات التوزيع، ولكن أيضًا فى إنتاج الأفلام التى أراد جمهوره أن يراها، والتى عالجت قضايا لم تلمسها هوليوود إلا بعد الحرب العالمية الثانية.

مارك إيه ريد

من أفلامه:

"منزل الآباء والأجداد" (١٩١٩)، "داخل بواباتنا" (١٩٢٠)، "رمز الـذى لا يقهر" (١٩٢١)، "غموض جونزالـوس" (١٩٢١)، "الجسد والـروح" (١٩٢٤)، "المرأة التى تحضر الأرواح" (١٩٢٦)، "المنـزل وراء أشـجار الأرز" (١٩٢٧)، "فتاة من شيكاغو" (١٩٣٢)، "الأرستقراطية ذات الحجـاب" (١٩٣٢)، "أبنـاء الله" (١٩٣٧)، "الحضيض" (١٩٣٨)، "شفاة كاذبة" (١٩٣٩)، "إلينور لى سيئة الـسمعة" (١٩٤٠)، "الخيانة" (١٩٤٨).

سيدنى بواتييه

(١٩٢٧ـ   )

ولد سيدنى بواتييه فى ميامى لأبوين فقيرين من جزر الباهاما فى عام ١٩٢٧، لكنه صعد ليصبح واحدًا من أشهر الممثلين الزنوج فى تاريخ السينما الهوليوودية. دخل إلى مهنة التمثيل بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، عندما التحق بالمسرح الزنجى الأمريكى الشهير فى هارلم بنيويورك، حيث أصبح جزءًا من جيل جديد فى فترة ما بعد الحرب، ضم هارى بيلافونتى، وأوسى ديفيز، وروبى دى، وظهر فى عدد من المسرحيات الزنجية كما كان يعمل بديلاً وقت اللزوم فى برودواى، والعرض المتجول "أنَّا لوكاستا" (١٩٤٦-١٩٤٧) قبل أن يقوم بدوره السينمائى الأول فى فيلم "ليس هناك مخرج" (١٩٥٠) لجوزيف إل مانكفيتش. كانت هذه الدراما القوية تدور حول التعصب العنصرى، وكانت أحد الأفلام التى تشكل سلسلة من أفلام الضمير الاجتماعى لفترة ما بعد الحرب، التى ركزت على العلاقات العرقية بين السود والبيض فى المجتمع الأمريكى المعاصر. وقام بواتييه بأداء دور مدهش لطبيب مقيم "زنجى" شاب فى مستشفى للبيض، يجد نفسه متورطًا فى توتر موقف عنصرى، ولم يحقق له هذا الأداء فقط الإطراء النقدى، بل جعله الأول (والوحيد) فى السينما الأمريكية، الذى يقوم بدور البطل الزنجى الذى يرمز إلى نزعة الذوبان فى المجتمع والتكامل معه، وكانت تلك هى النزعة التى ميزت كل أدواره التالية ـ على نحو أو آخر ـ ليكرر ويطور صورة الزنجى النبيل الذى يتغلب على عقبات التعصب العنصرى.

كانت هذه التيمة شديدة الوضوح فى الدراما الكلاسيكية عن العلاقة بين الأعراق فى فيلم "الذين يقومون بالتحدى" (كريمر، ١٩٥٨)، وفيه يلعب بواتييه دور سجين صعب المراس ينجح فى الهرب من سجن فى الجنوب الأمريكى مع

سجين أبيض شديد التعصب، لكنهما كانا مقيدين فى "كلابش" واحد، وبالطبع فإن الصراع بين الرجلين سوف يتحول شيئًا فشيئًا إلى صداقة اضطرارية، لتنتهى إلى الاحترام المتبادل. اشترك بواتييه فى البطولة مع تونى كيرتس، ليترشحا معًا لجائزة الأوسكار عن دوريهما، كما فاز بواتييه فى مهرجان برلين السينمائى لعام ١٩٥٨ بجائزة أفضل ممثل عن الدور.

فاز بواتييه بجائزة الأوسكار لأفضل ممثل فى عام ١٩٦٤ عن دوره فى فيلم "زنابق الحقول" (رالف نيلسون، ١٩٦٣)، الذى كان فيلمًا قليل التكاليف، يلعب فيه بواتييه الدور الذى وصفه النقاد بأنه نموذج "الرجل الطيب"، للرجل الذى يعمل فى أعمال مختلفة وبشكل متجول، يضطر لمساعدة مجموعة من الراهبات الألمان فى بناء كنيسة صغيرة فى صحراء أريزونا. كانت صورة بواتييه آنذاك باعتباره "القديس الزنجى" قد تأسست ووصلت إلى ذروتها خلال الستينيات، خاصة فى الفيلم الكلاسيكى للعلاقات بين الأعراق "فى لهيب الليل" (١٩٦٧) من إخراج نورمان جوايسون، حيث لعب دور المحقق الذكى فيرجيل تيبس الذى يجد نفسه متورطًا داخل علاقات اجتماعية متشابكة فى مدينة جنوبية تكره الزنوج. وجاء بعد هذا الفيلم دوره فى "إلى أستاذى، مع حبى" فى نفس العام، ثم الكوميديا الرومانسية المثيرة للجدل "خمن من سوف يأتى للعشاء" لستانلى كريمر، وفيه يلعب دور طبيب مثقف على علاقة رومانسية مع ابنة زوجين أبيضين من سكان الضواحى، وكانت هذه الأفلام الثلاثة من بين أكثر الأفلام إيرادًا فى عام ١٩٦٧.

لقد تزامن صعود نجومية بواتييه فى هوليوود مع حركة الحقوق المدنية، التى كانت ذاتها تحث ضمير ووعى أمريكا (البيضاء) خلال الخمسينيات والستينيات. ومع ذلك، وبحلول نهاية الستينيات، بدا أن صورته السينمائية أصبحت خارج زمنها بالمقارنة مع التطورات السياسية والاجتماعية. فمن المتناقضات أنه قد أصبح أسيرًا لصورة سينمائية بعينها، كشخص أقرب إلى قديس، وكتجسيد لقيم وتوقعات الطبقة المتوسطة (الزنجية)، وقد حاول التحول عن هذه الصورة بلعب

أدوار غير نمطية، على سبيل المثال دور النهم لملذات الحياة الذى يقع فى حب امرأة زنجية تعشق حياة العائلة فى فيلم "من أجل حب آيفى"(١٩٦٨)، ودور المناضل الزنجى الذى يرتكب جريمة السرقة لكى يساعد "النضال" فى فيلم "الرجل الضائع" (١٩٦٩)، لكن هذه المحاولات لم تكن ناجحة تمامًا.

عادت حياة بواتييه الفنية إلى الأضواء عندما تولى إخراج فيلم "الزنجى والواعظ" (١٩٧١)، وهو كوميديا ويسترن، تتناول جانبًا مجهولاً من التاريخ الأمريكى فى أعقاب الحرب الأهلية، عندما نال العبيد الزنوج حريتهم، لكنهم طوردوا بواسطة صيادين مقابل أجر لكى يعيدوهم إلى عبودية غير رسمية فى الجنوب. كان بواتييه بالنسبة للفيلم هو المنتج المنفذ، والمخرج، والنجم، بما أوحى أنه قرر التحكم فى صورته السينمائية، وكان الفيلم ناجحًا باعتباره التجربة الأولى فى الإخراج، بمعنى أن الفيلم حاول إعادة صياغة تقاليد الويسترن من خلال منظور أمريكى زنجى، وفى نفس الوقت يتحاشى استغلال الزنوج سينمائيًا على النحو الذى كان سائدًا خلال بداية السبعينيات.

وشهدت السبعينيات نجاح بواتييه فى ابتعاده عن صورته السينمائية التقليدية باعتباره "القديس الزنجى"، ليطور شخصياته لتتجاوز المفهوم الليبرالى لذوبان الزنوج فى المجتمع. لقد بدأ ذلك مع فيلم"الزنجى والواعظ"، وتأكد مع الفيلم الكوميدى "ليلة السبت فى الضواحى" (١٩٧٤) فاختار لنفسه دورًا مناقضًا لصورته السينمائية حيث قام بكوميديا "السلابستيك"، ومن المثير للدهشة أن بواتييه اختار منذ منتصف السبعينيات هذه الأدوار الكوميدية، لكن على الرغم من أن كوميدياته أسهمت كثيرًا فى تأسيس صور غير نمطية للزنوج فى الأفلام الكوميدية الأمريكية، فإن هناك إحساسًا بأن بواتييه سوف يبقى فى الذاكرة بفضل أدواره الدرامية الجادة فى أفلامه الأولى مثل "ليس هناك مخرج" و"غابة السبورة" (١٩٥٥) و"حافة المدينة" (١٩٥٧) و"الذين يقومون بالتحدى" و"زبيب فى الشمس" (١٩٦١) و"فى لهيب الليل".

جيم باينز

من أفلامه:

"ليس هناك مخــرج" (١٩٥٠)، "الغــضب الإفريقــى" أو "اصــرخ، البلــد المحبوب"(١٩٥٢)، "غابة السبورة" (١٩٥٥)، "شىء لــه قيمــة" (١٩٥٧)، "حافــة المدينة" أو "رجل طوله عشر أقدام" (١٩٥٧)، "الذين يقومون بالتحــدى" (١٩٥٨)، "بورجى وبيس" (١٩٥٩)، "زبيب فى الشمس" (١٩٦١)، "زنابق الحقول" (١٩٦٣)، "إلى أستاذى، مع حبى" (١٩٦٧)، "فى لهيب الليل" (١٩٦٧)، "خمن من سوف يأتى للعشاء" (١٩٦٧)، "من أجل حب آيفى" (١٩٦٨)، "الزنجى والــواعظ" (١٩٧١ــــ والإخراج أيضًا)، "فلتفعلها مرة أخرى" (١٩٧٥ــ والإخراج)، "الإثارة إلــى حــد الجنون" (١٩٨٠ــ والإخراج)، "هانكى بانكى" (١٩٨٢ــ والإخراج)، "الأب الشبح" (١٩٩٠ــ والإخراج).

سبايك لى
(١٩٥٨ـ   )

ولد سبايك (شيلتون جاكسون) لى وسط عائلة فنية فى أطلانطا بولاية جورجيا بالولايات المتحدة فى عام ١٩٥٨، وتربى فى مدينة نيويورك التى انتقلت إليها العائلة فى عام ١٩٦٠، حيث كان الأب عازف آلة الباص لموسيقى الجاز والموسيقى الفولكلورية (وهو الذى ألف فيما بعد موسيقى العديد من أفلام ابنه). درس لى فى كلية مورهاوس فى أطلانطا، التى كانت واحدة من الكليات المهمة للزنوج فقط فى الولايات المتحدة، وتخرج عام ١٩٧٩ بشهادة فى علوم الاتصالات، ثم تخرج فيما بعد فى مدرسة السينما بجامعة نيويورك، وكانت أطروحته الفيلمية التى تخرج بها "الحلاق جو: نحن نقطع الرؤوس" (١٩٨٢)، حول حلاق من بروكلين يتورط فى العديد من العلاقات، وقد حصل الفيلم فى عام ١٩٨٣ على جائزة فيلم الطلبة من أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة، وسرعان ما أسس اسمه كواحد من أهم المواهب نشاطًا، التى ظهرت فى الموجة الجديدة لمخرجى السينما الزنجية الأمريكية المعاصرة.

كان فيلمه الروائى الأول "يجب أن تحصل عليه" (١٩٨٦) عن امرأة زنجية شابة متحررة فى علاقاتها الجنسية وعلاقاتها مع ثلاثة رجال، وحقق الفيلم نجاحًا تجاريًا مبهرًا، كما حصل على الإطراء بفضل تناوله الذكى الطريف لموضوع اعتبره العديد من الناس موضوعًا متفجرًا. حصل الفيلم على جائزة الفيلم الشاب فى مهرجان كان فى عام ١٩٨٦، وساعد فى انطلاقة شهرة لى العالمية، لتجعله واحدًا من مخرجين أمريكيين قلائل يحققون هذه المكانة.

وبدا ولع لى بتناول الموضوعات المثيرة للجدل مع فيلمه التالى "دوخة المدرسة" (١٩٨٨)، وهو عمل نصف موسيقى يدور فى مبنى كلية جنوبية للزنوج فقط، وفيه يتناول تيمة لعبة اللون والطبقة فى سياق فرق متحاربة داخل الطلبة الزنوج. لقد أفصح هذا الفيلم عن رغبة لى فى التناول التفصيلى للتيمات الحساسة الخاصة بالزنوج داخل سياق سينما التسلية السائدة. وقد اتجهت أفلام لى التالية إلى الوصف الأكثر حدة ودقة للعلاقات بين العرقين الزنجى والأبيض، بما يكشف عن توجهه السياسى (والثقافى) فى فترة ما بعد حركة الحقوق المدنية فى الثمانينيات.

ففيلم "افعل الشيء الصحيح" (١٩٨٩) على سبيل المثال يجذب انتباه الجمهور على نحو خاص إلى الأزمة المعاصرة للزنوج الأمريكيين، التى تتمثل فى التعارض بين الفلسفات السياسية لمالكولم إكس ومارتين لوثركينج. إن اهتماماته بالهوية الثقافية، والفاعلية السياسية، تكشف عن نفسها فى فيلم "حمى الأدغال" (١٩٩١)، وهو الفيلم الذى يستوحى جزئيًا حادث القتل العنصرى لمراهق زنجى فى حى أمريكى إيطالى فى نيويورك فى عام ١٩٨٩. ومع ذلك فقد هوجم لى من بعض النقاد بسبب تغير اتجاهه إلى الوطنية الثقافية، خاصة فيما يتعلق بفيلم "حمى الأدغال"، حيث تبدو قصة الحب الرومانسية فى الفيلم، ذات المصير الفاشل، هادفة إلى التأكيد على رسالة انفصالية من الناحية الثقافية والسياسية للزنوج الأمريكيين.

ومع ذلك فقد نجح لى بجدارة فى الإفصاح عن تيمات ثقافية وسياسية زنجية داخل سياق السينما التجارية السائدة. وفى هذا المجال فإنه كاد أن يقوم وحده بإزالة التهميش الذى كانت تواجهه السينما الزنجية الأمريكية. إن فيلمه المثير للجدل الذى يدور حول قصة حياة الزعيم الزنجى الراديكالى الراحل مالكولم إكس لم يظهر فقط قدرة لى على أن يدمج التيمات التاريخية المهمة مع التجربة السياسية المعاصرة، لكنه جسد أيضًا ذروة تقنياته السينمائية. ففى فيلم "مالكولم إكس" (١٩٩٣) استخدم لى حركات كاميرا معقدة نسبيًا، وعدة خطوط قصصية، وموسيقى تقابل حوار الشخصيات بقدر كبير من التدفق أكثر من أى من أفلامه السابقة، بما فى ذلك

"دوخة المدرسة" حيث كان قد بدأ فى استخدام هذه التقنيات داخل أسلوب متسق. لقد لعب لى بلا شك دورًا محوريًا فى شعبية الصور الزنجية الراديكالية فى أفلام هوليوود خلال الثمانينيات والتسعينيات. إن هذا التحول يجب رؤيته باعتباره مهمًا خلال الفترة التى شهدت أيضًا تصاعدًا منذرًا بالخطر لعنف الزنوج ضد بعضهم البعض وانتشار "ثقافة السلاح" داخل المناطق الزنجية الحضرية، ومع أن أفلام لى تقوم بالتوجه الواعى والصريح إلى هذا النوع من الموضوعات، فإنها مميزة بقوة باعتبارها أفلامًا تجارية (وسينمائية) فى جوهرها. ولقد حقق لى فى هذا المجال ما لم يستطع مخرج زنجى أمريكى آخر أن يحققه حتى الآن: أن يمزج شكلاً من الوطنية الثقافية السياسية الزنجية مع الرأسمالية الثقافية على نطاق واسع.

جيم باينز

من أفلامه:

"الحلاق جو: نحن نقطع الـــرؤوس" (١٩٨٢)، "يجـــب أن تحـــصل عليـــه" (١٩٨٦)، "دوخة المدرسة" (١٩٨٨)، "افعل الـــشيء الـــصحيح" (١٩٨٩)، "بلـــوز أفضل كثيرًا" (١٩٩٠)، "حمى الأدغـــال" (١٩٩١)، "مـــالكولم إكـــس" (١٩٩٣)، "كروكلين" (١٩٩٤)، "كلوكرز" (١٩٩٥).

سينما استغلال الموضوعات الخاصة
والتيار السائد

بقلم: كيم نيومان

كانت أفلام الانتقال عبر الزمن التى ظهرت بعد عام ١٩٨٠، مثل "تجربة فيلادلفيا" (١٩٨٤) و"العودة إلى المستقبل" (١٩٨٥) تحتوى بالضرورة على نكتة، يعبر فيها قادم من الماضى عن عدم تصديقه عندما يكتشف أن رونالد ريجان قد وصل إلى البيت الأبيض. أن كريستوفر لويد يسأل مايكل جيه فوكس: "ومن الذى تولى وزارة المالية؟"، فيجيبه فوكس: "جاك بينى". لقد استمرت النكتة ذاتها حتى بعد انتهاء حقبة ريجان، مثل فيلم"متأخر على العشاء" (١٩٩٠)، وهى النكتة التى تأتى من أن جمهور السينما فى الأربعينيات والخمسينات كان عاجزًا عن أن يتخيل مستقبلاً يمكن أن يصل فيه إلى مقعد الرئاسة نجم سينمائى من الدرجة الثانية. وعلى الرغم من أن هوليوود الجديدة كانت تبدى وعيًا متزايدًا بذاتها، كما تشهد على ذلك أفلام مثل "اللاعب" (١٩٩٢) أو "بطل اللحظة الأخيرة" (ويمكن أن تعنى "آخر أبطال الأكشن")(١٩٩٣)، فإن أى فيلم يتناول الانتقال عبر الزمن لم يكن يجرؤ على تصور أن أى مشاهد للأفلام فى الأربعينيات قد انتقل إلى ما بعد ١٩٧٧ ليكتشف كم هو مضحك وسخيف أن أفلامًا مثل "حرب النجوم" (١٩٧٧ـــ المقتبسة عن أفلام "فلاش جوردون")، و"سوبرمان" (١٩٧٨)، و"غزاة الطوف المفقود" (١٩٨١)، و"ديك تريسى" (١٩٩٠)، كانت أفلامًا باهظة التكاليف وتدر إيرادات ضخمة. فقد كانت أسلاف هذه الأفلام مجرد محاولات هامشية، تنتجها الشركات الصغيرة (التى كان يطلق عليها "طابور الفقر")، وتعرض للأطفال فى حفلات "الماتينيه" فى أيام السبت. وعندما تولى المناصب التنفيذية فى شركات الإنتاج أفراد من جيل "تزايد الأطفال" (الذى تلا الحرب العالمية الثانية)، فإن أفلام الانتقال عبر الزمن من الستينيات سوف تواجه مستقبلاً مزدهرًا، عندما قامت الشركات الكبرى بإعادة تجسيد "باتمان" (١٩٨٩) و"عائلة آدامز" (١٩٩١) و"الهارب" (١٩٩٢) و"مافريك" (١٩٩٤). فالتغيرات التى حدثت خلال الخمسينيات والستينيات قد تركت تأثيرًا جذريًا على شكل التيار السائد للسينما الأمريكية.

لم يكن منتجون مثل ديفيد أو. سيليزيك أو لويس ماير يضعون فى حسابهم صناعة هذه الأفلام التى أصبحت تحتل المراكز العشرة الأولى فى الإيرادات فى مجلة "فاراياتى"، لكنهم كانوا سوف ينتجون فيلمًا مثل "غاندى" (١٩٨٢) لو كان المنتج بول مونتى موجودًا آنذاك. وحتى أفلام مثل "شرطى بيفرلى هيلز" (١٩٨٤) أو "طاردو الأشباح" (١٩٨٣) لو كانت أُنتجت فى العصر الذهبى لهوليوود، فإنها سوف تكون مجرد أفلام تعرض فى برامج العرض التى تتضمن فيلمين مع أحد أفلام أبوت وكاستيللو. لقد كان رؤساء الشركات من الطراز القديم يدركون أهمية هذه النوعية من الأفلام، لكنهم لم يتخيلوا أبدًا أنها تستحق النجوم الكبار، والإنتاج الضخم، والمؤثرات الهائلة، والميزانيات الباهظة اللازمة للدعاية، مثلما كان الحال مع أفلام مهمة مثل "مارى أنطوانيت" (١٩٣٨) أو "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٦٤). لقد كان الاتجاه العام فى الإنتاج عالميًا، وفى الأعوام الأخيرة من حياة الممثلة سوندر جارد كانت تشكو من أن دورها الذى فازت عنه بالأوسكار فى فيلم "عكس أنطونى" (١٩٣٦) كان الناس يتذكرونه أقل من دورها كشريرة فى أحد أفلام سلسلة شيرلوك هولمز سريعة الإنتاج، وهو "المرأة العنكبوت" (١٩٤٤). وفى الثلاثينيات والأربعينيات كان هناك عدد قليل من الأفلام المميزة من أنماط الويسترن، أو أفلام الرعب، أو أفلام الجريمة، أو الميلودرامات الجنسية، فهذه النوعية من الأفلام عاشت باعتبارها من البضاعة الرائجة لشركات الإنتاج الصغيرة (لطابور الفقر) المستقلة. وخارج هوليوود كانت هناك نوعيات فرعية من الأفلام، مثل الأفلام الزنجية مثل "ابن إنجاجى" (١٩٣٨) أو الأفلام التعليمية التى تعرض فى دوائر الاحتفاليات مثل "جنون الاقتناء" (١٩٣٦)، والتى كان يتم إنتاج العديد منها لتعرض خارج دوائر التوزيع الرئيسية.

وفى الخمسينيات، ومع تغير البناء الصناعى فى هوليوود، تغيرت السينما ذاتها، فقد أجبرت الشركات الكبرى على التخلى عن سلسلة دور العرض الخاصة بها، مما زاد إلى درجة كبيرة من المغامرة التى يخوضها أى إنتاج سينمائى. كما

كان تأسيس نظم بديلة لتوزيع الأفلام الأجنبية أو أفلام الفن أو البورنوجرافيا سببًا فى توفير مدى أوسع من السينما، خاصة لجيل خريجى الكليات الذى أصبح من بينه صناع أفلام. إن الارتفاع الكبير فى عدد المشاهدين فى سنوات الحرب انخفض عندما أصبح التليفزيون هو وسيلة التسلية الأولى، وبدأت صناعة السينما المتحركة فى نيويورك فى صناعة نجومها وأنماطها واحتكاراتها. أن النظام العائلى للفرجة على السينما قد تحطم، مع تحطم الشخصيات النمطية المميزة للسلوك العائلى، عندما بقى الأبوان فى المنزل لمشاهدة "دراجنيت" أو" أحب لوسى" فى التليفزيون، بينما كان الأطفال والمراهقون يميلون إلى البقاء خارج المنزل بعيدًا عن المراقبة اللصيقة، وهكذا تدفقوا إلى صالات عرض الأفلام وساحة مشاهدة الأفلام فى السيارات. وكان الفعل السريع من هوليوود تجاه هذه التغيرات أن تأتى ببعض الأدوات الجديدة العجيبة، مثل الأبعاد الثلاثية (ثرى دى) أو ابتكار السينماسكوب، والتحول المكثف نحو الفيلم الملون. لقد كانت "الفرجة" المبهرة هى الوسيلة لإعادة اجتذاب الجمهور المفقود، لكن الفكرة أسيء فهمها آنذاك، فقد كان الجمهور قد تغير.

إن جو اليأس الذى ساد إنتاج الشركات الكبرى خلال الخمسينيات يتضح جليًا فى أفلام مثل إعادة صنع "الأرملة الطروب" (١٩٥٢) من بطولة لانا تيرنر وإخراج كيرتس بيرنارد، وفيلم "المصرى" (١٩٥٤) الجاد المبهر لمايكل كيرتز، و"وداعًا للسلاح" (١٩٥٧) ذى الميزانية الضخمة والإنتاج الذى شهد عقبات، وكان من إخراج سيلزنيك، والفيلم الذى احتشد بالعديد من النجوم "قصة الجنس البشرى" (١٩٥٧). لقد اعتقدت الشركات الكبرى أن هذه الأفلام سوف تستعيد مجد أيام الثلاثينيات، لكن الأفلام التى أثارت الاهتمام خلال تلك الفترة كانت فى معظمها من صنع مواهب مهمة، ولكن بمادة نمطية قليلة التكاليف، مثل فيلم روبرت أولدريتش "قبلنى بقوة (حتى الموت)" (١٩٥٤)، وفيلم أنطونى مان "رجل من لارامى" (١٩٥٥)، وفيلم جون فورد "الباحثون" (١٩٥٦)، وألكسندر ماندريك "الرائحة الحلوة للنجاح"

(١٩٥٩)، وهى الأفلام التى عرضت دون دعاية كبيرة واعتبرت آنذاك أفلامًا عادية، لكنها تعتبر اليوم أكثر أهمية بكثير من أفلام فازت بالأوسكار مثل "حول العالم فى ثمانين يومًا" (١٩٥٦) أو "بن هور" (١٩٥٩). لقد نشأت علاقة تكافلية بين الشركات الكبرى والمستقلين، وحين ينجح فيلم ما كانت تعقبه سلسلة قليلة التكاليف من نفس نوعه، مثل الفيلم الجاد الناضج "غابة السبورة" (١٩٥٥) الذى كان متوقعًا فيه أن يقف الجمهور إلى جانب جلين فورد، وليس جانب فيك مورو، وقد أدى ذلك إلى صنع أفلام مماثلة مثل "سيزار من المدرسة الثانوية" (١٩٦٠)، وفيه يتم تهميش أدوار المدرسين والآباء إلى الخلفية، بينما يحتل المراهقون أصحاب المشكلات مقدمة الصورة وثقل الحبكة، وحتى فيلم "متمرد بلا قضية" (١٩٥٥) كان يوضع فى مصاف أفلام المشكلات النفسية، على الرغم من أن نيكولاس راى وجيمس دين ابتعدا عن التوقف عند شخصيات الكبار لكى يتوجهوا مباشرة إلى الجمهور المراهق. لقد كان ذلك هو المناخ الذى استطاعت فيه الصناعة السينمائية أن تذهب إلى مناطق درامية جديدة وأن تزدهر اقتصاديًا، وكان من المثير للاهتمام أن صناعة السينما الأكثر أهمية جاءت من خارج مظلة الشركات الكبرى.

وقامت الشركة المستقلة أميريكان إنترناشيونال بكتشرز ــ المتخصصة فى صنع أفلام قليلة التكاليف من النوع الذى يعرض مع عدة أفلام فى نفس البرنامج، وتعرف هذه الممارسة باسم "الطاحونة" ــ التى يملكها المنتجون الصغار صامويل ذى أركوف وجيمس إتش نيكولسون بتوظيف بعض المنتجين المستجدين هيرمان كوهين وروجر كورمان وبيرت آى جوردون وأليكس جوردون، لصنع أفلام أبيض وأسود يستغرق عرض الواحد منها مابين ستين إلى سبعين دقيقة، مصممة للتوجه إلى جمهور المراهقين الذين صنعوا نجومًا مثل جيمس دين وألفيس بريسلى، وكانوا منخرطين فى الازدهار الذى شهدته الخمسينيات للروك آند رول وسلاسل الكتب المصورة. أن هذه الشركة ــ المعروفة اختصارًا باسم إيه آى بى ــ لم تتخصص فقط فى صنع أفلام حرف (ب)، لكن الخطة كانت هى إنتاج أفلام من

النوع الذى يعرض كفيلمين فى برنامج واحد، وتجمع كل إيرادات عرضها بدلاً من الاقتصار على الشريحة الصغيرة إذا عرضت أفلامها كفيلم واحد سريع إلى جانب فيلم حرف (أ) الذى ينتجه المنتجون للكبار، وفى منتصف الخمسينيات تحولت الشركة إلى الأشكال التى تنتجها الشركات الصغيرة (طابور الفقر)، وكلفت كورمان وأليكس جوردون بمهمة إنتاج وإخراج أفلام الويسترن ذات الطابع الخاص، مثل "جراب المسدس" (١٩٥٦) لكورمان، و"اللحم والمهماز" (١٩٥٦) لجوردون، وتبعت ذلك بتقليد المنتجين الكبار فى صنع أفلام الخيال العلمى مثل "يوم انتهى العالم" (١٩٥٦) لكورمان و"مخلوق الشمس" (١٩٥٦) لإدوار كان، الذى ذهب أيضًا إلى مسحة تتميز بها اهتمام الصحف الشعبية الرخيصة مثل الحرب النووية والتناسخ.

لقد أدركت هذه الشركة أن الإنتاج الباهظ لأفلام من نوعية "الأرملة الطروب" أو "المصرى" الذى كانت تفتخر به شركات أخرى، لا يناسب طموحات الشركة بل يعتبر نوعًا من الحفريات القديمة لا يجذب أبدًا جمهور طلاب المدارس الثانوية. لهذا شجع نيكولسون وأركوف إدارات الشركة على صنع أفلام حول الوحوش، والروك أند رول، وتمرد المراهقة، والجنس والعنف، وسباق السيارات. وبين عامى ١٩٥٦و١٩٥٩ كان النجوم الذين يقومون ببطولة أفلام الشركة من الشباب الصغير، وأفسحت أفلام الويسترن الطريق لمرحلة ما بعد "متمرد بلا قضية"، فى التوجه إلى المراهقين بأفلام مثل "الفتاة ذات الملابس الممزقة" (١٩٥٧) و"البنات الشقيات فى المدرسة الثانوية" (١٩٥٧)، الذى كان إعادة صنع سريعة لفيلم جاك جارفين "الغريب" (١٩٥٧)، لكن فيلم كورمان جعل الشخصية المحورية فتاة قامت بدورها سوزان كابوت، بينما كان فيلم جارفين من بطولة بين جازارا.

إن العنوان الدال على إنتاج شركة إيه آى بى هو الفيلم الذى أنتجه كوهين "لقد كنت مراهقًا ذئبًا" (١٩٥٧)، الذى كان يشبه أفلام شركة هامر البريطانية، التى أعادت إحياء سلسلة أفلام الرعب التى تخصصت فيه شركة يونيفرسال خلال

الثلاثينيات والأربعينيات. فبينما أضافت للنمط مسحة روحيــة وتاريخيــة جــادة، بالإضافة إلى استخدام الألوان والممثلين المميزين (لتنتج أفلامًا كان مــن الممكــن لجورج كيوكر أن يفخر بها لو كان صنعها)، فإن شركة إيه آى بى فضلت الفــيلم الخام المونوكروم (ذا المسحة اللونية الواحدة)، والديكورات المعاصــرة، وممثلــين مراهقين غير مروضين، وتقنيات يمكن وصفها بأنها وظيفية. وبينما رفضت شركة هامر صنع أفلام الخيال العلمى القائمة التى كانت ســائدة فــى أفــلام الوحــوش الأمريكية، وفضلت بدلاً منها موضوعات ملونة تتجاوز القوانين الطبيعيــة، فــإن شركة إيه آى بى ظلت ملتصقة بأفلام المتحولين نتيجة الإشعاع، وإعادة إحياء أفلام البشر الذئاب، وفرانكشتاين، ومصاصى الدماء، مع بعض اللغــو شــبه العلمــى. فالشاب الذئب الطالب فى المدرسة الثانوية فى فيلم هيرمان كوهين (مايكل لاندون) ومصاصة الدماء المراهقة (ساندرا هاريسون) تم خلقهما على أيدى علماء مجــانين يعتقدون أن هذه المخلوقات المخيفة هى الأنسب للبقاء على قيد الحياة فى حالة قيام حرب ذرية. وهناك لحظات فى أفلام الشركة التى أنتجت فى أواخر الخمــسينيات يظهر فيها الذكاء الإخراجى، لكن بلاهة بيرت آى جوردون أو ألــيكس جــوردون تبدو شديدة الوضوح.

أما الشركات الكبرى فقد حاولت إنتاج بعض أفلام الخيــال العلمــى خــلال الخمسينيات، لكن فيلم شركة باراماونت "حرب العوالم" (١٩٥٣)، وفــيلم شــركة فوكس "الذبابة" (١٩٥٨) يبدوان مروضين وباهتين فنيًا بالمقارنة مع أفلام شــركة ألايد أرتيستس "غزو خاطفى الأجساد" (١٩٥٥) أو "اللاسع" (١٩٥٩ـــ من توزيــع كولومبيا) لشركة ويليام كاسيل. وكما كان الحال بالنسبة للويسترن ــ الذى وصــل إلى ذروته خلال الخمسينيات مع أفلام باد بوتيشر وأنطونى مان بدلاً مــن هــوبى وجين أوترى ــ فإن هذه المنطقة من السينما ازدهرت فى نفس الوقت الذى كانــت تحصل فيه على تقدير ضئيل. (لقد حاولت شركة إم جى إم أن تــضفى الاحتــرام على فيلمها "الكوكب المحرم" (١٩٥٦) الذى أسهمت به فى مجال الخيال العلمــى، وذلك باعتماد الحبكة على مسرحية شكسبير "العاصفة"، ومعالجة بعــض الأفكــار

الفرويدية (فالوحش يمثل "الهو"). أما فى شركة إيه إيه (ألايد أرتيستس) فقد امتلك دون سيجال الحرية فى صنع فيلم "غزو خاطفى الأجساد" كفيلم يخلو من معنى "خاص" مما جعله مفتوحًا للعديد من التفسيرات الكونية. إن ما بين السطور فى "الكوكب المحرم" قد تم وضعه بوعى كأنه المادة التى يحشون بها الكعكة، لكن مابين السطور فى "غزو خاطفى الأجساد" فقد كان ينبثق بين لحظة وأخرى على نحو عصبى من الشاشة. لقد كان لأفلام الشركات الكبرى مؤثرات خاصة أفضل، لكن فيلم شركة كولومبيا "المحطة النهائية: القمر" (١٩٥٠) من إخراج جورج بال كان أقل إمتاعًا بكثير (وأقل فى تأثيره الدرامى) بالمقارنة مع الفيلم المنتج سريعًا فى محاكاة لأفلام الخيال العلمى "سفينة الفضاء إكس إم" (١٩٥٠).

وبنهاية الخمسينيات، كانت حتى يونيفرسال (الشركة الكبرى المتخصصة فى أفلام الوحوش وأبوت وكوستيللو) تفتر همتها فى إنتاج أفلام الخيال العلمى والرعب والمراهقين، لتترك المجال شبه خال لشركة إيه آى بى ومنافسيها القلائل. لقد كانت تلك هى الحقبة التى شهدت قمة إنتاج لمنتجين مستقلين مهمين مثل ويليام كاسيل وألبرت زوجسميث، مثل فيلم سيرك "مكتوب على الريح" (١٩٥٧) أو فيلم ويلز "لمسة الشر" (١٩٥٨)، أو فيلم أرنولد "ملف سرى فى المدرسة الثانوية" (١٩٥٨)، أن هؤلاء المنتجين ظهروا من طاحونة الشركات الكبرى، لكنهم رفضوا لبقية حياتهم أن يصنعوا أفلامًا تافهة من نوع حرف (ب). لقد كانت الشركات الكبرى تفقد قبضتها على الجمهور، بل إنها كانت تفقد القبضة على المواهب الجديدة. وعندما كان لدى الشركات الكبرى وحدات متخصصة فى أفلام حرف (ب) كان هناك مكان لتدريب واختبار الأسماء التى سوف تكبر فى المستقبل، ولكن عندما اقتصر هذا المجال على المستقلين لم يعد لدى مخرجى المستقبل حياة مهنية يطمحون إليها، وكان على المخرجين الشباب خلال الخمسينيات أن يختاروا بين نموذجين متناقضين: إما بيرجمان أو كورمان، إما فينسينت مينيللى أو جون فورد.

إن مخرجين مثل أنطونى مان ونيكولاس راى وروبــرت ألــدريتش ودون سيجال (ولكن ليس سام فوللر على نحو جدير بالذكر) قد تدرجوا جميعًا، لينقلوا من أعمالهم المهمة فى أوائل الخمسينيات التى تميزت بأنهــا كانــت واعــدة، وقليلــة التكاليف ومثيرة للانتباه، لكى يصنعوا فى نهاية الخمــسينيات وأوائــل الــستينيات أفلامًا ذات ميزانيات باهظة، تنحو إلى الإبهار (وهــى المرحلــة التــى اســتطاع ألدريتش وسيجال أن يتخلصا منها). إن نجاحهم الجمــاهيرى والنقــدى اســتطاع كورمان أن يستولى عليه مع تلاميذه وشركائه وأتباعه ومقلديه ومعاونيه. لقد تربى مان وراى وألدريتش وسيجال وفوللر (الذين كانوا مستقلين بــالفطرة) وترعرعــوا داخل نظام الأستوديو المتداعى آنذاك، أما سام باكينباه وروبرت أولتمان فقد دخلوا إلى صناعة السينما من خلال العمل فى الفروع التليفزيونية للــشركات الــسينمائية الكبرى. لكن الجيل التالى من صناع الأفلام بدأ حياته الفنية فى الأفلام التى تستغل تيمات جماهيرية، لينقلوا من كونهم يصنعون أفلام التخــرج أو الأفــلام الطليعيــة والسرية (حتى فورد كوبولا كان قد بدأ فى تصوير أفلام للعاريــات) إلــى أفــلام الرعب والأفلام الجماهيرية. لقد كان من النادر أن تجد اسمًا فى هوليــوود خــلال السبعينيات والثمانينيات لم يصنع أفلامه الأولى تحت رعاية روجر كورمان. فــى الخمسينيات كان المخرجون يظهرون أولاً من خلال العمل فى فــروع ســينمائية أخرى يتعلمون فيها حرفة، مثل سيجال الذى بدأ فى قسم المونتاج فى شركة إخوان وارنر، أو أنطونى مان الذى كان يصنع أفلام حرف (ب) مثل "دكتور بــرودواى" (١٩٧٢)، أما فى الستينيات فقد أتاح نظام الإنتاج المــستقل جــوًا مــن العلاقــات الناجحة بين المنتج والمخرج والكاتب، فى نوع من النهضة التى شهدتها هوليوود.

كان كورمان هو الشخصية المحورية فى نهــضة مرحلــة مــا بعــد نظــام الأستوديو، عندما نجح فى إقناع أركوف ونيكولسون فى اتخاذ منحــى جديــد بفــيلم "سقوط منزل الواعظ" (١٩٦٠)، لقد أقنع رؤساءه أن رواية إدجار آلان بو هى فــى جوهرها فيلم عن الوحوش المرعبة (فالمنزل وحده هو الوحش)، وهكــذا اســتطاع

التغلب على مقاومتهم بالاقتباس عن عمل أدبى (حتى لو لم يكن يخضع لحقوق الطبع)، ليدفعوا الميزانية العالية المطلوبة لاسم نجم مشهور (فينيست برايس)، وصنع فيلم ملون بالشاشة العريضة، وأجر كاتب حسن السمعة (ريتشارد ماثيسون). أن هذا الفيلم الذى تأثر بقيم الإنتاج العالية لشركة هامر فى إنتاج أفلام لتيرانس فيشر، استطاع برعبه الأمريكى أن يتفوق على المسحة الكوميدية المرعبة التى حققها من قبل فيلم "لقد كنت مراهقًا ذئبًا"، واستهل سلسلة من أفلام كورمان/بو/برايس، مثل "الحفرة والبندول" (١٩٦١)، و"حواديت الرعب" (١٩٦٢)، و"القصر المسكون بالأرواح" (١٩٦٣). وبعد فيلم "الغراب" (١٩٦٣) الذى يعتبر محاكاة ساخرة لهذه الأفلام، تحول كورمان بقاعدة الإنتاج إلى إنجلترا، واستعار بعض الأسماء من شركة هامر لفيلم "قناع الموت الأحمر" (١٩٦٤)، وهو فيلم باروكى متأثر ببيرجمان، وفيلم "مقبرة ليجيا" (١٩٦٥)، الذى كان سيناريو مبكرًا لروبرت تاونى. كما وجد كورمان متسعًا من الوقت لكى يدشن حلقة من أفلام الرعب الكوميدية مثل "دلو من الماء" (١٩٥٩) و"الدكان الصغير للرعب" (١٩٦٠)، وأفلام خيال علمى تنبؤية مثل "الرجل ذو عينى أشعة إكس" (١٩٦٣)، والملاحم الحربية الكلبية مثل "الغزو السرى" (١٩٦٤)، وأفلام راكبى الدراجات النارية مثل "الملائكة البريون" (١٩٧٦)، وأفلام العصابات التى تدور فى جو تاريخى مثل "مذبحة عيد الفالانتاين" (١٩٦٧) وأفلام المخدرات مثل "الرحلة" (١٩٦٧)، بينما كان يصنع بعض الأفلام "الجادة" مثل الدراما التى تدور حول العنصرية "المتطفل" (١٩٦٢) وهو الفيلم الوحيد من بين أفلامه الذى اشتهر بتحقيق خسائر.

ثم تحرر كورمان من شركة إيه آى بى، وأصبح منتجًا يحسب له حساب، ليعطى الفرصة لفورد كوبولا، ومونتى هيلمان، وروبرت تاونى، وجاك نيكولسون، ودينيس هوبر، وبيتر بوجدانوفيتش، ومارتين سكورسيزى، وروبرت دى نيرو، وسلفستر ستالونى، وجو دانتى، وجوناثان ديمى، وبارى ليفنسون، وجيل أن هيرد، وجيمس كاميرون. لقد كان هؤلاء هم الجيل الذى ظهر فى السبعينيات وما بعدها، ليصبحوا أساطين مؤسسات هوليوود بعد أن كانوا "أطفالها الأشقياء".

أسس كورمان شركة فيلم جروب فى عام ١٩٧٠ ونيوورلد فى عام ١٩٧٠، ومن خلالهما أخرج هيلمان أفلام الويسترن المهمة مثل "إطلاق الرصاص" و"رحلة فى دوامة الريح" (١٩٦٤)، وصنع كوبولا "فقدان الذاكرة ١٣" (١٩٦٣)، وقام بوجدانوفيتش بالإشراف على إعادة مونتاج فيلم الخيال العلمى السوفيتى "رحلة إلى كوكب نساء ما قبل التاريخ" (١٩٦٨) ثم أخرج الفيلم المهم "أهداف" (١٩٦٩)، وحصل سكورسيزى على فرصته الأولى ليخرج "غرفة الإعدام" أو "الشاحنة التى تحمل اسم بيرتا" (١٩٧٢)، وصنع جون ديمى "الحرارة الحبيسة" (١٩٧٤) و"ماما المجنونة" (١٩٧٥). أما شركة إيه آى بى فقد استطاعت التعاقد مع جون ميليوس ليخرج فيلم "ديلينجر" (١٩٧٣)، وبريان دى بالما لفيلم "الشقيقات" (١٩٧٣). أن هذه الأفلام فى مجملها كانت شديدة التميز (حتى إنه يمكن القول إن هيلمان وبوجدانوفيتش ودى بالما حققوا أفضل أفلامهم فيها)، وكان هذا التميز يعود إلى استيعاب التأثيرات القادمة من خارج هوليوود وداخلها فى وقت واحد، فعلى سبيل المثال فإن فيلم "أهداف" ـ الذى يليق بفيلم صنعه ناقد – يبدو كأنه احتفاء بهوليوود ورفض لمواصفاتها وأيقوناتها معًا، كما احتفت بالتأثيرات القادمة من الموجة الجديدة الفرنسية. لقد كان من بين هذه الأفلام ما ينتمى إلى سينما التيار السائد، مثل "غرفة الإعدام" و"ديلينجر" و"ماما المجنونة" التى تأثرت جميعًا بفيلم آرثر بين "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، لكنها بدأت أيضًا منفتحة على السينما العالمية إلى درجة أنه يمكنك أن ترى تأثرها الواضح والجاد بأفلام جان رينوار وجان لوك جودار فى فيلم "طالبات التمريض" (١٩٧٠) لستيفانى روثمان.

وحتى داخل هوليوود خرج مخرجون استطاعوا أن يوسعوا الحدود الضيقة للرقابة منذ بداية الستينيات، مثل روس ماير الذى تخصص فى الهزليات الجنسية، وهيرشيل جوردون لويس الذى دشن أفلام الرعب الجنسية الصريحة بفيلم "عيد الدماء" (١٩٦٢). لقد كان ماير، الذى يعتبر موهوبًا فى نوع واحد، والذى يعتبر فيلمه "أسرعى يا حلوة، اقتلى، اقتلى!" (١٩٦٤) نوعًا من الأفلام المهمة، قد انتهى

إلى الوقوع فى أحضان هوليوود عندما صنع فيلم "ما وراء وادى الدمى" (١٩٧٠) لشركة فوكس للقرن العشرين، لكن لويس، الذى كان فيلمه أكثر بدائية، فقد كان قانعًا بمكان فى مراجع التاريخ السينمائى ليصنع عدة أفلام لا يكاد يراها أحد. إن أهمية ماير ولويس، اللذين أعيد اكتشافهما خلال السبعينيات والثمانينيات على أيدى عشاق النوعيات الخاصة من الأفلام، لا تنبع من أفلامهما بقدر ما تنبع من أنهما مهدت الطريق لصناع أفلام من خارج هوليوود، فابتكار نظم جديدة للتوزيع (مثل العرض فى ساحات انتظار السيارات، ودور العرض فى الكليات الجامعية، ودور العرض المتخصصة فى الأفلام القديمة، التى تعرض أكثر من فيلم فى برنامج واحد) ساعدت على عرض أفلام ماير ولويس، وهى التى دفعت هيرك هارفى لإخراج فيلمه الوحيد "كارنفال الأرواح" (١٩٦٤) وهو فيلم رعب فنى، كما فتحت الطريق أمام أفلام مثل "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨) لجورج إيه روميرو، وجون ووترز "البجعات القرمزية" (١٩٧١)، وويس كرافين "آخر منزل على اليسار" (١٩٧٢)، وتوبى هوبر "مذبحة المنشار الكهربائى فى تكساس" (١٩٧٣)، وديفيد كرونينبيرج "المرتعشون" (١٩٧٦)، وديفيد لينش "رأس الممحاة" (١٩٧٧). أن ظهور جماعات هواة النوعيات الخاصة من الأفلام كان سببًا فى نجاح هائل لفيلم "عرض الرعب الفاحش" الذى تسبب قبل ذلك فى خسائر لشركة فوكس خلال عرضه فى دور العرض المعتادة، كما نجح فيلم "إل توبو" (١٩٧١)، بينما أتاح الانفتاح النسبى لدوائر العرض الصغيرة خارج النطاق الرسمى للتوزيع عرض الأفلام الأجنبية (مثل أفلام الويسترن والرعب الإيطالية، وأفلام الفنون القتالية الصينية، والأفلام الجنسية المخففة الألمانية)، التى كانت بمثابة تلقيح لصناعة السينما الأمريكية وتجديد لها فى مجال الأفلام التى تستغل موضوعات خاصة. وهكذا عادت إلى الحياة السينما التى تستغل موضوعات الزنوج والقضايا العنصرية خلال السبعينيات، والتى دشنت مع ظهور فيلم لشركة كبرى (هى إم جى إم) وهو فيلم "شافت" (١٩٧١) أو فيلم شركة وارنر "سوبرفلاى" (١٩٧١)، وهكذا ظهرت أفلام تستغل موضوع الزنوج وتهجنها بنمط آخر مثل فيلم شركة إيه

آى بى "دراكولا" (١٩٧٢)، ليدخل هذا النوع إلى حالة بيات شتوى حتى استيقظ مرة أخرى مع فيلم موسيقى الراب "أصم بالإغراء" (١٩٩٢). وبحلول هذا الوقت فإنه أصبح أقل أهمية بكثير مناقشة موضوع الشركات الكبرى فى مواجهة المستقلين، فالفيلم الصغير الشخصى الجرىء لسبايك لى "افعل الشىء الصحيح" (١٩٨٩) كان من إنتاج شركة يو آى بى وهى من بين الشركات الكبرى، بينما ذهب جيمس كاميرون إلى أفلام النجوم التى تدر أرباحًا كبيرة مثل "المدمر ٢: يوم الحساب"، الذى أنتجته الشركة المستقلة كارولكو. لقد قامت هوليوود القديمة بوظيفة العرض، وبدأت فى إنتاج أفلام الرعب أو أفلام الشباب الموسيقية باعتبارها اقتباسات أدبية أو أفلامًا باهظة التكاليف حول حياة أحد المشاهير.

لقد كان آخر نجاح هوليوودى هو النجاح الهائل والمضلل فى أن واحد لفيلم "صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، الذى دفع الشركات الكبرى إلى دفع ميزانيات باهظة لأفلام موسيقية يحتشد فيها نجوم مشهورون، لكنها فشلت فشلاً ذريعًا فى شباك التذاكر، بينما كان الجمهور يتدفق لرؤية فيلم شركة إيه آى بى "الراكب المتمهل" (١٩٦٩) لدينيس هوبر، وهو الفيلم الذى يعد أحد أفراد أسرة أفلام كورمان مثل "الملائكة البريون" و"الرحلة". وكأنها صممت على إعادة مآسى وكوارث التاريخ. كان رد فعل هوليوود أن أخذت المال الذى كانت تنفقه على أفلام تحاكى بها فيلم "صوت الموسيقى" لتضيعه هذه المرة على أفلام تحاكى "الراكب المتمهل"، وهو ما أفضى إلى سلسلة فاشلة من أفلام الشباب اللامنتمين، أو أفلام مهمة، لكنها أخفقت على المستوى التجارى مثل "زابريسكى بوينت" (١٩٦٩) لميشيل أنجلو أنطونيونى، و"الفيلم الأخير" (١٩٧٢) لدينيس هوبر. ومع ذلك فإن التيار السائد استفاد على نحو ما، مثلما يبدو فى فيلم جورج روى هيل "باتش كاسيدى وساندانص كيد" (١٩٦٧) الذى أوضح فهمًا لسطحية الثقافة المضادة من خلال الملصق الإعلانى الذى يصور النجوم المشهورين مع مزيج من السخرية من الذات، بينما استعار "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩) لسام باكينباه الحيوية والعنف الأسلوبى عند روميرو وهيلمان

وليونى، ليصهر كل ذلك مع التقاليد العريقة لفورد وهوكس. وفى هذا الجو وحده كان من الممكن لشركة إم جى إم أن تسمح لستانلى كوبريك بصنع فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، الذى تصادف أن يتوافق مع النزعة الخاصة لعصر الهيبيز، على الرغم من أن جوائز الأوسكار كانت ما تزال تذهب إلى أفلام الأساليب القديمة؛ حيث فاز بها فى عام ١٩٦٨ فيلم "أوليفر!".

وخلال أوائل السبعينيات، التى أثرت فيها أيضًا موجة من مراجعة الذات بعد يقظة فيتنام ووترجيت، وعلى الرغم من تخبط الصناعة السينمائية، ظهرت أفلام مهمة لمخرجين مثل روبرت أولتمان، وروبرت ألدريتش، وسام باكينباه، وبوب رافيلسون، وكلينت إيستوود، ودون سيجال، وآرثر بين، وتيرانس ماليك، وفرانسيس كوبولا. وفى معظم الحالات، كان هؤلاء الفنانون ينالون الدعم من الشركات الكبرى، ويحصلون على النجاح التجارى، وعندما اقترب هذا العقد من نهايته، وخلال الثمانينيات، ظهر من بين تيار الأندرجراوند مخرجون مثل ديفيد لينش وديفيد كرونينبيرج، أو أفلام استغلال الموضوعات الخاصة مثل أفلام جون كاربنتر وأوليفر ستون وويس كرافين وجورج ميللر، وهم مخرجون تحولوا لصنع أفلام أعطت طابعًا جديدًا للسينما الأمريكية، مع تأثيرات من السينما الطليعية وأنماط الأفلام التقليدية معًا. وعندما تقدم الجيل الذى رعاه كورمان إلى المقدمة، فإنهم عادوا فى الأغلب إلى العالم الذى كانوا يقدمونه فى شركة إيه آى بى، مع مزيد من الذكاء الجديد والحاد، فقد صنع كوبولا ولوكاس "نقوش أمريكية" (١٩٧٣)، الذى يحمل أثارًا من أفلام حفلات الشاطئ الموسيقية التى كانت تصنعها شركة إيه آى بى، كما أن فيلم كوبولا "الأب الروحى" (١٩٧٢) وأجزاءه التالية متأثرة بأفلام العصابات التى كان يصنعها كورمان وفريقه، لكن كوبولا استعار من هذه الأفلام حماسها وذكاءها ليضيف إليها البهاء الإنتاجى لشركة باراماونت، ليصنع فيلمًا يعتبر وريثًا لتقاليد سيلزنيك (وفيسكونتى).

استعادت هوليوود ثباتها المالى فى منتصف السبعينيات عندما تخلت عن التقاليد التى أعطت أهمية لأفضل الأفلام الأمريكية، وجاء فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥)، وهو أول الأفلام شديدة الجماهيرية لمجموعة "الأولاد الأشقياء"، كنوع من الاختزال لحيوية أفضل أفلام الوحوش ليحول الوحش إلى آلة نهمة للقتل. وكانت الأفلام التالية التى حققت نجاحًا هائلاً فى شباك التذاكر مجرد أفلام تقوم على استغلال الموضوعات الخاصة تنفق عليها ميزانية كبيرة. وبينما يبدو واضحًا أن فيلم "حرب النجوم" أو سلسلة "إنديانا جونز" ليست إلا أفلامًا طفولية ممتعة أحيانًا؛ فإنها أيضًا أفلام تقليدية فارغة من المضمون، لكن قد يحتاج الأمر لبعض التأمل لإدراك أن فيلم ريدلى سكوت "ثيلما ولويز" (١٩٩١) هو فى جوهره إعادة لفيلم "سجن مقاطعة جاكسون" (١٩٧٥) لمايكل ميللر. لقد قامت هذه الأفلام الجديدة بالصقل الفنى لخشونة أفلام استغلال الموضوعات الخاصة التى لم تكن تلقى تجاوبًا كبيرًا من جمهور المجتمعات السينمائية، لكن الأفلام الجديدة الناجحة جماهيريًا استطاعت أن تتخلص من المسحة الغريبة الخاصة حتى تتوجه إلى جمهور عريض بلا اهتمامات خاصة، وهو ما أدى إلى استعادة الشركات الكبرى لنجاحها الاقتصادى وسيطرتها على السينما الأمريكية، وإلى سينما تشبه خطوط التجميع الآلية لتصنع أفلامًا من نوعية "وحدى فى المنزل " (١٩٩٠) أو "غريزة أساسية" (١٩٩١).

لقد استمرت سينما استغلال الموضوعات الخاصة، لكن بعد فيلم "يوم الجمعة فى الثالث عشر" (١٩٨٠) ــ الذى كان من إنتاج باراماونت مما له مغزاه ــ فإن هذه الأفلام أصبحت أقل ترحيبًا بالموضوعات الغريبة، لتميل فى اتجاه أفلام لا قيمة لها وكارهة للذات مثل فيلم تروما "المنتقم السام" (١٩٨٥). وتكرر إنتاج أفلام السفاحين الذين يذبحون ضحاياهم فى مئات أفلام الرعب التى تدفقت مباشرة إلى سوق الفيديو، وأدت إلى نوع من الوعى بالذات كان فى بعض الأحيان ذا فائدة، مثل فيلم ويز كرافين "كابوس فى شارع شجر الدردار" (١٩٨٤)، لكن هذه الأفلام

كانت فى العادة تتعمد ألا تكون جادة. إن من أغرب الأشياء حول فيلم تروما (وهو فيلم يحتشد بقدر زائد عن الحد من الجنس والعنف) أنه ليس مثيرًا للنفور. وهكـــذا احتل الفيديو المنزلى مكان ومكانة دوائر عرض أفـــلام اســـتغلال الموضـــوعات الخاصة، وكان اتساع سوق الفيديو سببًا فى إنتاج سيل منهمر من الأفلام الهزيلـــة الفارغة. لقد كان ممكنًا الآن لفيلم أن يدر أرباحًا جيدة، وأن تكون له حلقات تاليـــة حتى لو فشل فى دور العرض أو لم يره أحد إلا على شاشة التليفزيون. وبينما كان ذلك يعنى إمكانية حياة أخرى لأفلام رفيعة المستوى كان من الممكن أن تنسى إلى الأبد، فإن الاستيلاء على سوق تأجير الفيديو بواسطة الدوائر المحافظة (بالإضـــافة إلى تمرير قرار تسجيل الفيديو فى المملكة المتحدة)، أدى فى النهاية إلـــى تنظـــيم حالة الفوضى التى سيطرت فى المرحلة المبكرة من هذه الصناعة، وتشجيع أنماط الأفلام طبقًا لتوليفاتها الأصلية. أن سينما استغلال الموضوعات الخاصـــة أصـــبح منطقة تحتلها بعض الشركات مثل نيولاين، التى تنتج سلاسل الأفلام التى تحتـــل أرفف محلات الفيديو كأنها وجبات سريعة، بحيث تصبح كل حلقة تالية من سلسلة "شارع شجر الدردار" أو "ألعاب الأطفال" صورة "طبق الأصل" مـــن ســـابقتها. إن المخرجين الذين ظهروا فى الثمانينيات والتسعينيات بوصفهم لاحقين لـــسكورسيزى وروميرو وأولتمان، أبدوا موقفًا معارضًا من طريقـــة إنتـــاج أفـــلام "الطاحونـــة" وتوليفاتها التقليدية، لكنهم رفضوا أيضًا المسحة المصقولة للشركات الكبرى، ليقفوا إلى جانب مخرجين غريبى الأطوار مثل لارى كوهين وديفيد ليـــنش، بـــدلاً مـــن صناعة إعلانات جماهيرية أو مسلسلات تليفزيونية حتى يمكنهم الحصول على عقد لإخراج فيلم حركة لبعض النجوم مثل جويل سيلفر. إن أفلامًا مثل فيلم آبيل فيرارا "ملك نيويورك" (١٩٨٩) أو جون مـــاكنوتون "هنـــرى: لوحـــة لـــسفاح" (١٩٨٩) وكوينتين تارانتينو "كلاب المستودع" (١٩٩٢) قد تأثرت بتقاليد أفلام الرعب مـــن السبعينيات، لكنها بعيدة عن تقاليد أفلام الرعب فى الثمانينيات والتسعينيات، فهـــى أفلام يمكن اعتبارها أفلامًا فنية وتستغل موضوعات خاصة فى وقت واحد، إنهـــا أفلام ما بعد حداثية تقوم باستغلال الموضوعات الخاصة، عن طريق تفكيك الحبكة

أو التيمة التقليدية بينما تتوجه فى الوقت ذاته للجمهور. تعريض على النحو الـذى شهدته أفلام بداية السبعينيات. إنها أفلام متطرفة تجد نفسها دائمًا مركزًا للـصخب الرقابى الذى لا يقلل فى أغلب الأحيان من جرأتها المتوهجة، لكنه يخدم شهرة هذه الأفلام ليراها عدد أكبر من الجمهور، وليس هناك فيلم من إنتاج شركة كبرى يمكن أن يذهب إلى مدى أبعد مما فعله فيلم فيرارا "الملازم الشرير" (١٩٩٢)، سواء فى جديته وعنفه وتناوله لموضوعات لا أخلاقية مثل المخدرات والعـرى الـذكورى والصور الدينية والقلق الوجدانى. أن الأفكار التى تتسم بـالخطورة مثـل الـصور والهلاوس أكثر فائدة من الشهوانية. أن ندوب صناعة الأفلام الغريبـة والحيويـة والجريئة تبقى فى أمريكا، ولكن باتحاد كامل وصلب بين التيار السائد والمـستقلين كأنها صور فى مرايا، لكنها تسعى إلى الانطلاق من المـأزق التقليـدى وتبحـث لنفسها عن مخارج جديدة.

جاك نيكولسون

(١٩٣٧ــ   )

جاء دخول جاك نيكولسون إلى عالم السينما من خلال روجر كرومان، الذى قابله عندما كان يداوم على دراسة التمثيل فى لوس أنجلوس. كان كرومان قد أعد نفسه ليكون منتجًا صغيرًا (من شركات طابور الفقر)، وعرض على نيكولسون بطولة فيلم عن الأحداث المراهقين "صرخة قاتل الأطفال" (١٩٥٨)، ولعشر سنوات ظل نيكولسون داخل دائرة كرومان وفريقه ذى الميزانية الضئيلة، ليس فى ميدان التمثيل فقط، ولكن أيضًا فى كتابة السيناريو والإنتاج وحتى الإخراج، وفى العادة كان ذلك بلا أجر ودون أن يذكر اسمه فى تيترات الفيلم. وهناك دور أو اثنان أظهرا قدرة نيكولسون على أداء دور الشخص المهووس الذى اشتهر به فيما بعد: مريض الأسنان الذى يستمتع بتعذيب الذات فى "المحل الصغير للرعب" (١٩٦٠)، ودور الرجل الذى تحول بسبب سحر بوريس كارلوف إلى شخص مسحور يتجه بجنون نحو الجحيم فى "الغراب" (١٩٦٣).

تجمدت حياته الفنية كممثل فى منتصف الخمسينيات، فكون شركة مع المخرج مونتى هيلمان باسم "أفلام برويتاس"، وأنتجا فيلمين قليلى التكاليف عن الويسترن الوجودى هما "إطلاق الرصاص" و"رحلة فى دوامة الريح" (كلاهما فى عام ١٩٦٥) اللذان أخذهما نيكولسون إلى مهرجان كان، وأصبح الفيلمان من الأفلام الشهيرة لدى عشاق الأفلام ذات النوعيات الخاصة فى فرنسا، ولكنهما قوبلا بالتجاهل فى الولايات المتحدة. لقد كان نيكولسون قد تجاوز الثلاثين من العمر عندما قابله الحظ فى فيلمه التاسع عشر، وقد حصل فيه على الدور فى آخر دقيقة (ليحل محل ريب تورن) فى الفيلم المدهش الذى جسد الثقافة المضادة "الراكب

المتمهل" (١٩٦٩)، وكان دور نيكولسون هو محام جنوبى وقع فى شرك نزعة الهيبيز تحت تأثير دينيس هوبر وبيتر فوندا، وهو الدور الذى حقق له نجاحًا، وبدا فجأة أن نجوميته ــ التى تجوهلت طوال عقد كامل ــ لا يمكن أن تخطئها عين.

إن هيئته، بعينيه الثعبانيتين، وتكشيرته التى تغضن وجهه، وعدم وجود الغرور السطحى الزائف، جعلت نيكولسون أيقونة للشباب الساخط المتمرد خلال السبعينيات. وفى نفس الوقت عاد إلى منطقة النماذج الأكبر من الحياة، فقد كانت لديه لمسة من مشاكسة كاجنى وتكبر بوجارت، والعديد من النجوم المتمردين مثل جارفيلد وبراندو. أن هذا المزيج من العادى والأكبر من العادى ظهر فى فيلم بوب رافيلسون "خمس مقطوعات سهلة" (١٩٧٠) الذى لعب فيه نيكولسون دور مهندس بترول يهرب من عالم الثقافة الرفيعة وخلفية الموسيقى الكلاسيكية. لقد أظهر هذا الفيلم أول "انفجاراته" التى تميزه كعلامة تجارية، لحظة الانفجار التطهيرى فى غضبه ضد نادلة فى مطعم.

كما كانت جاذبيته الجنسية ــ ذلك المزيج اللاذع من الخطر والجرأة ــ سببًا فى لعبه الشخصيات غير المحببة أو حتى المريضة نفسيًا، لكنه يكسب فى الوقت ذاته تعاطف الجمهور. فدوره كزير نساء مهووس فى فيلم "المعرفة الشهوانية" (١٩٧٠) يظهره على أنه يذل منافسيه بقسوة، لكنه على الرغم من ذلك يدعو الجمهور للشفقة بسبب الفراغ الوجدانى الذى يدفعه لمثل هذا التصرف.

وكلما كانت أدواره أكثر غضبًا، فإن الجمهور كان يقف إلى صفه، ويتوحد معه، فى دور الضابط الصغير الفظ فى فيلم "المهمة الأخيرة" (١٩٧٣)، أو دور المريض العقلى المرح فى "أحدهم طار فوق عش العصافير" (١٩٧٥). وفى أغلب الأحوال كان يلعب دور اللامنتمى، لكنه ليس ميالاً للمبالغة فى مظهره، ففى فيلم "ملك حدائق مارفين" (١٩٧٢) قام بدور المتنسك الممزق الذى يهجر العالم إلى بروس ديرن.

ولأن نيكولسون ذكى ويستطيع التمييز، فإنه رفض تمامًا أدوار النجومية التقليدية، وكثيرًا ما تخلى عن أجره لكى يساعد صديقًا، مثلما فعل فى فيلمى رافيلسون "حدائق مارفين" و"مشكلة رجل" (١٩٩٢)، أو أنه كان يعمل مع مخرج يعجب به، مثل أنطونيونى فى "المسافر" (١٩٧٥). وكان ذوقه الذى يميل إلى المخرجين الأوروبيين سببًا لقيامه بواحد من أكثر أدواره المهمة الرفيعة، لشخصية المخبر السرى الكلبى جيك جيتس فى فيلم بولانسكى "الحى الصينى" (١٩٧٤). ولأنه لم يكن يهتم كثيرًا ببهاء المنظر، فإنه لم يبال بأن يظهر فى معظم لقطات الفيلم وتوضع لصقة كبيرة على أنفه.

وخلال السبعينيات، ظل أداء نيكولسون جريئًا، قاطعًا، وقويًا، وعمل هذا الأداء معه عندما مثل مع براندو فى فيلم "انكسارات ميسورى" (١٩٧٦). وجاءت نقطة التحول مع فيلم "الالتماع" (١٩٨٠)، حيث أتاح له كوبريك ـ أو شجعه ـ أن يصل إلى قمة المبالغة فى تحول الشخصية من مشروع كاتب إلى قاتل بالفأس. ومنذ ذلك الحين، كان نيكولسون يفضل أن يؤدى مثل هذه الأدوار "لجاك المجنون"، فتمثيله فى فيلم "ساحرات إيستويك" (١٩٨٧) و"باتمان" (١٩٨٩)، كان سطحيًا ومجرد اختزال كارتونى لمواهبه الحقيقية رغم إنهما دوران ممتعان.

إن نيكولسون يرتفع بمستوى الأداء عندما يجد دورًا يتحدى خياله الإبداعى، مثل دور يوجين أونيل مدمن الخمر الذى كان أفضل ما فى فيلم وارين بيتى "الحمر" (١٩٨١). إن تكراره لدور جيك جيتس فى فيلم "اثنان من جيك" (١٩٩٠) الذى أخرجه بنفسه كان على مستوى الفيلم الأصلى، كما تميز بمسحة من الإتقان وخروجه على المألوف، لكنه لم يجد الاهتمام الذى يستحقه، مثلما حدث مع أول فيلمين يخرجهما "قال قُد السيارة" (١٩٧٠) و"الاتجاه جنوبًا" (١٩٧٨). لكن حزن البطل وتنسكه فى "حدائق مارفين" قد يكون الآن خارج نطاقه، وكما أثبت فيلم "هوفا" (١٩٩٢) فإنه خرج إلى دائرة أدوار الباهتين متبلدى الحس.

فيليب كيمب

من أفلامه:

"إطلاق الرصاص" (١٩٦٥)، "الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، "خمس مقطوعات سهلة" (١٩٧٠)، "ملك حدائق مارفين" (١٩٧٢)، "المهمة الأخيرة" (١٩٧٣)، "الحى الصينى" (١٩٧٤)، "المهنة: مخبر صحفى" أو "المسافر" (١٩٧٥)، "أحدهم طار فوق عش العصافير" (١٩٧٥)، "انكسارات ميسورى" (١٩٧٦)، "الالتماع" (١٩٨٠)، "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين" (١٩٨١)، "عبارات المحبة" (١٩٨٣)، "شرف بريزى" (١٩٨٥)، "باتمان" (١٩٨٩)، "اثنان من جيك" (١٩٩٠)، "هوفا" (١٩٩٢)، "الذئب" (١٩٩٤).

الأحلام والكوابيس فى أفلام هوليوود الجماهيرية

بقلم: جوزيف سارتيل

كان أكثر الأفلام الناجحة جماهيريًا فى عام ١٩٩١ هو فيلم جيمس كاميرون "المدمر ٢"، الذى أعطى الجماهير بعضًا من أكثر المؤثرات الخاصة إبهارًا منذ "حرب النجوم" فى حقبة السبعينيات وأوائل الثمانينيات. لقد تشابه "المدمر ٢" مع الأفلام الناجحة لتلك الفترة فى إيقاعه السريع، وتأكيده على الحبكة أكثر من الشخصية، ومن الناحية الأيديولوجية فقد كان مثل الأفلام السابقة يضع التوترات والدوافع فى جذور الحرب الباردة. وعلى الرغم من أن الفيلم وضع جملة عابرة تشير إلى حقيقة أن الروس أصبحوا الآن "أصدقاءنا"، فإن القصة تركز على الرعب من السنوات الأربعين السابقة، وتدمير الجنس البشرى فى كارثة نووية هائلة (تم تصويرها فى مشهد حلم داخل الفيلم). وفى النهاية فإن "المدمر ٢" استدعى الأفلام شديدة الجماهيرية من حقبة "حرب النجوم" بإيمانه بأن البشر قادرون على بداية التحكم فى مصائرهم على نطاق واسع، حيث إن فريق الأبطال فيه نجحوا فى تغيير تاريخ المستقبل ليمنعوا التدمير النووى الشامل.

ومع ذلك، وبمقارنة "المدمر ٢" مع أسلافه من الأفلام الناجحة جماهيريًا، فإنه أظهر مدى التغير فى هذه الأفلام. فمثل الأفلام الجماهيرية فى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، كان الفيلم قاتمًا، متسمًا بالعنف الروتينى القاسى، مهتمًا بتقنية مجرد البقاء على قيد الحياة، ولكن أى نوع من الحياة فهذا هو ما يوحى به الفيلم من خلال بطليه الرجلين الأبيضين (أرنولد شوارزينجر وروبرت باتريك) اللذين لعبا دورى آلات القتل التى تشبه البشر ظاهريًا فقط. ولقد أضافت الحلقة الثانية تحولاً دراميًا للفيلم الأصلى (المدمر ـ ١٩٨٤) بأن المدمر الذى يقوم بدوره شوارزينجر يقف هذه المرة إلى صف الأخيار، كما أن الفيلم احتوى على تأثيرات كوميدية وعاطفية فى الحبكة الفرعية عندما يعاد تعليم آلة القتل المتجسدة فى رجل أبيض لكى يقوم برعاية الأطفال وحمايتهم على نحو مسئول. ولكن حتى عندما يتحول المدمر للفهم والإدراك والشعور بالأسباب التى يبكى لها الناس، فإنه

يصمم على أن إنقاذ العالم يجب أن يتم حتى لو كان على حساب تـدميره، وهكـذا فإن الفيلم أوحى بأن هويته شديدة الالتصاق بجذوره كقاتل، وهو الأمر الذى لم تفلح فى القضاء عليه محاولة تدريبه على أن يكون أكثر حساسية. وباختصار، فإنه مثل العديد من أفلام تلك الفترة، فإن فيلم "المدمر ٢" كان تأملاً لمشكلة الرجل الأبيض.

إن الفترة التى يمثلها فيلم "المدمر ٢" يطلق عليها فى العادة "الأفلام التجارية المعاصرة الناجحة جماهيريًا"، وتمتد من فيلم جـورج لوكـاس "حـرب النجـوم" (١٩٧٧) الذى يعتبر أوبرا فنية فضائية، وحتى فيلم سـتيفن سـبيلبيرج الملحمـى "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣). وكما لاحظ العديد من النقاد فإنها مرحلة "ما بعـد النمط" بمعنى أنه على الرغم من أن الأفلام تنتمى إلى أنماط هوليـوود التقليديـة، فإنها وجدت جنبًا إلى جنب مع انبثاق نوعيات جديدة استفادت من العناصر القديمة بإعادة جمعها معًا بالعديد من الطرق، والنموذج على مثل هذا النمط "الهجين" هـو بالطبع الفيلم الجماهيرى ذو المؤثرات الخاصة. إنها أيضًا الفترة التى تتميز بنقطـة التقاء غير معتادة، ولكنها واعية بالذات بين الثقافة الشعبية الأمريكيـة ــ خاصـة السينما الهوليوودية ــ والثقافة السياسية الأمريكية. إنها الحقبة التى تحددت بفتـرة رئاسة رونالد ريجان، النجم المتواضع السابق فى هوليوود، الـذى اعتـاد علـى استخدام بعض الجمل من الأفلام الجماهيرية لترويج مبادرته السياسية القومية (مثل "نحن ذاهبون، نحن لا نحتاج إلى طرق" من فيلم "العودة إلى المستقبل"، أو "القـوة معنا" من "حرب النجوم"، و"استمر، اجعلنى متفائلاً! " من "التأثير السريع").

إن أكثر الأفلام نجاحًا جماهيريًا فى تلك الحقبة يمكن فهمها على نحو أفـضل باعتبارها خيالات (فانتازيا) أيديولوجية حول علاقة الأمة الأمريكية بواقع تاريخهـا المعاصر وما يتضمنه هذا التاريخ، الذى يشمل الاغتيالات والثـورات الاجتماعيـة خلال الستينيات، والفضيحة السياسية والفساد فى ووترجيت فى أوائـل الـسبعينيات. لكن من الأكثر أهمية بالنسبة لهذه الدراسة أن التاريخ تضمن من جانب تجربة أمريكا الأليمة فى الهزيمة فى فيتنام، ومن جانب آخر ظهور احتياجات نضالية جديدة علـى

يد النساء والأقليات (العنصرية والإثنية والجنسية) التى كانت تطالب بقدر أكبر من التجسيد والمساواة على كل المستويات فى المجتمع والثقافة الأمريكيين.

مسحة الانتصار

استجابت الأفلام الناجحة جماهيريًا فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات إلى هذه التطورات التاريخية بإنكارها، من خلال الأفلام الخيالية التى سعت إلى الهرب أو بالأحرى إلى التعالى على الواقع الحالى تمامًا، وفى حالة ثلاثية "حرب النجوم" فإن القصة تدور "فى زمان بعيد، فى مجرة بعيدة بعيدة جدًا". كما أن "غزاة الطوف المفقود" (١٩٨١) أعطى يقينًا أخلاقيًا فيه حنين إلى الماضى يحكى عن الشرور النازية خلال الثلاثينيات، بينما وجد فيلم "العودة إلى المستقبل" مهربًا نوستاليجيًا فى عالم الضواحى الأمريكية الأكثر بساطة خلال الخمسينيات. وهناك مجموعة مختلفة من الأفلام، خاصة فيلمى ستيفن سبيلبيرج "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧) و"إى. تى." (١٩٨٢) حملت الأمل فى تدخل من خارج الأرض ليحررنا وينقذنا من حياتنا اليومية (كما فعلت فى منتصف الثمانينيات أفلام مثل "كوكون" و"٢٠٠١"). أن مثل هذه الأفلام مهمة فى اعترافها المباشر بالرغبة فى الهرب من واقع الحياة اليومية. ومع ذلك، وفى اعتمادها على منقذين من الفضاء الخارجى، فإنها لعبت على شكوكنا فيما إذا كانت الأمة الأمريكية قادرة على الهرب بنفسها من تأثيرات التاريخ المعاصر.

إن اهتزاز الثقة الذى يظهر فى أفلام تدخل الكائنات القادمة من الفضاء الخارجى، كان موجودًا جنبًا إلى جنب مع شعور "الانتصار" الذى ساد معظم الأفلام الجماهيرية فى تلك الفترة، فبطريقة أو أخرى، واجهت هذه الأفلام مشكلة أمريكا فى التفاعل مع الواقع فى أعقاب العقد الذى يعتبر على المستوى المحلى أو العالمى إخفاقًا وإذلالاً. إن ما كان يجمعهما معًا هو التزام بإعادة حياة الثقة بالذات

من خلال إعادة تخيل البطل الذكورى الأبيض القوى. ولقد كانت أفلام "حرب النجوم" وإنديانا جونز على سبيل المثال قصصًا ترمز إلى العلاقات الدولية، فقد حاولت استعادة الإيمان بقدرة أمريكا على المنافسة والفعل الإيجابى الناجح فى الاقتصاد السياسى العالمى. وفى فيلم "غزاة الطوف المفقود" (١٩٨١) يوجد مغامر عالم فى الآثار يدعى إنديانا جونز يتحرك بحرية بين العالم الأول والعالم الثالث، ويعتمد دائمًا على أصدقاء من غير العرق الأبيض يسعدهم أن يقدموا له المساعدة فى إضفاء القيمة على ثرواتهم التاريخية (أى مصادر الثروة المادية). أما ثلاثية "حرب النجوم" فإنها تتخيل الحرب الباردة كمعركة بين تحالف المتمردين، الذى يتألف من الأبطال البيض ومساعديهم الملونين كتنويع على المجتمع الأمريكى الذى يجمع عدة أعراق، والذى ينتصر على إمبراطورية المجرة الشريرة، التى يرتدى رجالها العسكريون أزياء شبيهة بتلك التى يرتديها السوفييت. وحتى "لقاءات قريبة" و"إى. تى." اللذان كانت لديهما الشكوك حول المجتمع الأمريكى، قدّما تخفيفًا للتوترات حول الأمور الخارجية عن طريق عرض عالم متجانس قد يكون فيه القادمون من الفضاء الخارجى مخيفين بعض الشىء فى البداية، لكنهم فى النهاية يبدون الصداقة والنوايا الطيبة.

فى كل هذه الأفلام، يكون المقصود أن نفهم أن نجاح الرجل الأبيض يكمن فى قدرته على الإيمان بقدراته. وفى مشهد من فيلم "الإمبراطورية تعاود الهجوم" (١٩٨٠) يستخدم يودا ـــ سيد فرسان الجيداى القزم العجوز ـــ "القوة" لكى يرفع ليوك سكاى ووكر من المستنقع. أن ليوك يقول "إننى لا أصدق ذلك"؛ لأنه لم يستطع هو نفسه أن يفعل ما فعله يودا، فيجيبه العجوز "لذلك فشلت فى تحقيقه"، معبرًا ببلاغة عن رغبة هذه الأفلام فى الإيمان بأن التغلب على التاريخ هو ببساطة مسألة ثقة فى قدرتك على ذلك. وبهذه الطريقة عكست الأفلام البلاغة السياسية لإدارة ريجان، واستخدامها للإبهار الجماهيرى (مثل حفلات التدشين واحتفال الدورة الأوليمبية فى لوس أنجلوس)، تمامًا كما بدا أن ريجان نفسه يعتقد أنه يمثل فى فيلم جماهيرى هوليوودى، وكان من أكثر الأمثلة شهرة فى هذا الشأن تعطشه

للإيمان بشعار "حرب النجوم" من أجل مبادرة الدفاع الإستراتيجية باهظة التكاليف. لقد كان كل من هوليوود وريجان يقدمان الصور التي تسعى لإقناع الشعب الأمريكى بما أَطْلِق عليه جورج جيلدر الاقتصادى المقرب من ريجان: "ضرورة الإيمان" فى كتابه ذائع الصيت "الثروة والفقر" (١٩٨١)، الذى وزع منه ريجان نسخًا على رجال إدارته. أن الأفلام الجماهيرية التى تحتشد بالمؤثرات الخاصة تلاقت مع رئاسة ريجان فى حث الشعب الأمريكى على المشاركة فى مشاعر الانتصار، التى ميزت أيضًا أفلام تلك الفترة مثل "روكى" (١٩٧٦) و"سوبرمان" (١٩٨٧) و"الشهرة" (١٩٨٠) و"شغلانة خطرة" (١٩٨٣) و"طفل الكاراتيه" (١٩٨٤) بالإضافة إلى ما سبق ذكره من الأفلام الناجحة جماهيريًا.

لقد تم تلخيص تلك الملامح المميزة لمرحلة الانتصار على نحو حرفى فى فيلم "العودة إلى المستقبل" (١٩٨٥)، ففى الفيلم الأصلى وجزءيه اللاحقين أقيمت علاقة مباشرة بين الخمسينيات والستينيات، لقد تعاملت هذه الأفلام مع صدمة عقود التدخل الأمريكى من خلال التصرف على أساس أنها لم تحدث قط. أن المراهق مارتى ماكفلاى يبعث بالمصادفة إلى عام ١٩٥٥ عندما يلقى صديقه – مخترع آلة الزمن – هجومًا فى مكان انتظار السيارات فى مجمع تجارى على يد إرهابيين كانوا قد أمدوه بالبلوتونيوم (وهكذا ربط نفسه بالمخاوف فى عصر ريجان حول السياسات العالمية والإمبريالية الأمريكية). وبمجرد وصوله إلى الماضى؛ فإن مارتى يرى كيف التقى والداه ووقعا فى الحب كما يجب أن يحدث، وإلا فإنه لن يكون موجودًا. أن مارتى يعلم أباه الخجول المرتبك كيف يقف فى وجه خصمه المتنمر لينال حب أم مارتى، وبذلك يتأكد من مولده فى المستقبل. لكن مارتى لا يحافظ على الحاضر فقط، إنه يصنعه من جديد على نحو أفضل، ولأنه قد علم أباه كيف "يرفع رأسه" (فى ترديد لبلاغة ريجان) فإن مارتى عندما يعود إلى عام ١٩٨٥ يجد أباه وأمه وإخوته المزعجين قد أصبحوا أكثر ذكاء وكياسة، فالعائلة أصبح لها مال كثير وذوق جيد، وتحققت أحلام مارتى.

ومع ذلك وبحلول وسط الثمانينيات، فإن فترات الانتصار بالنسبة لأفلام هوليوود الجماهيرية ورئاسة ريجان كانت قد وصلت إلى نهايتها. وكانت هناك مجموعة متنوعة من العوامل التى تؤثر فى إعادة تحديد الهوية "الأمريكية"، ومن بينها بداية نهاية الحرب الباردة، والضرر المتزايد الذى سببته إدارة ريجان فى تجاهلها للمشكلات المحلية، خاصة الموقف اليائس لحياة المدن بالنسبة للزنوج الأمريكيين، وبدأ فى التداعى المزاج العام السائد فى البلاد الذى كان يؤكد القدرة على الفعل. أن حقبة ريجان قد وصلت إلى درجة التحلل مع فضائح إيران ـ كونترا وأوليفرنورث، وحل محل المسحة المنتصرة فى أفلام هوليوود الجماهيرية التى تقوم على "الأكشن" أفلام أكثر تجهمًا وإفصاحًا عن الرغبة فى البقاء، كما لو أن التجربة الأمريكية فى فيتنام قد أعيدت على المستوى الداخلى والمحلى.

إن التحول يمكن رؤيته فى أفلام مثل "توب جان" و"كائنات غريبة من الفضاء الخارجى"، وكلاهما من أعلى الأفلام حصدًا للأرباح فى عام ١٩٨٦. لقد كان "توب جان" (أو "السلاح الأعلى") تمجيدًا لمشاعر الانتصار التى تعبر عن تجدد ثقة أمريكا فى قوتها، وفيه يتم تصوير الحياة العسكرية المعاصرة بكل عناصر الحركة والإثارة التى ميزت سلسلة "حرب النجوم"، فقد كانت شخصية مافريك التى قام بأدائها توم كروز مزيجًا من ليوك سكاى ووكر وهان سولو (بكلمات أخرى مزيج من الصراع الأوديبى والاستعراض الذكورى)، إن مشاهد المؤثرات الخاصة التى تخطف انتباه المتفرج كانت بين طائرات مقاتلة عالية التقنيات، وليست بين سفن فضاء، وإن مخاوف الحرب الباردة تفصح عن نفسها فى الطائرات النفاثة السوفيتية التى يحاربها البطل ويهزمها، وهكذا فإن مخاوف فيتنام كانت متضمنة ويتم التغلب عليها؛ لأن القوة العسكرية فى الفيلم تبرهن على أنها تمتلك "القوة" مرة أخرى. لقد تم استقبال الفيلم باعتباره نوعًا من الإعلان لمدة

ساعتين عن الخدمة العسكرية والفخر الوطنى (لقد جاء المخرج تونى سكوت فى الحقيقة من عالم صناعة الإعلانات التليفزيونية)، وسجل سلاح البحرية تزايدًا ملحوظًا فى التطوع بعد عرض الفيلم.

أما فيلم جيمس كاميرون "كائنات غريبة فى الفضاء الخارجى" فقد أعطانا فى البداية نسخة من "توب جان" بالتظاهر بالشجاعة العسكرية والإيمان بالقدرة على الفعل فى تلك الفرق التى تكون "رجال البحرية الكولونالية"، الذين يذهبون مع الملازم ريبلى (سيجورنى ويفر) لتطهير مستعمرة بشرية من وحوش قاتلة قادمة من الفضاء الخارجى التى رأيناها سابقًا فى فيلم ريدلى سكوت "كائن غريب من الفضاء الخارجى" (١٩٧٩). ومع ذلك ومع نهاية الفيلم فإن كل رجال البحرية يكونون قد لقوا مصرعهم فيما عدا شخصًا واحدًا، رجلاً أبيض وسيمًا. وفى فيلم حركة أكثر نمطية (مثل "المفترس، ١٩٨٧" من بطولة أرنولد شوارزينجر)، فإن هذه الشخصية سوف تصبح البطل المنتصر، لكنها فى "كائنات غريبة فى الفضاء الخارجى" تجرح جرحًا خطيرًا ويختفى من القصة قبل أن تصل إلى بداية المعركة النهائية المهمة، ويتحقق الانتصار النهائى على المملكة العملاقة للكائنات الفضائية على يد امرأة (الملازم ريبلى) بمساعدة طفلة وإنسان آلى، وبكلمات أخرى فإن الانتصار يتحقق على يد فريق من "الأقليات" الرمزية. أن الفيلم يحتفى بالنزعة العسكرية، لكنه يظهرها أيضًا على أنها غير فعالة، وبينما يفوز الأبطال بالمعركة فى النهاية فإن المزاج الذى يسود نهاية الفيلم لا يعبر أبدًا عن روح الانتصار. أن الأبطال يبقون على قيد الحياة أكثر من نجاحهم فى مهمتهم؛ لأن كل الرجال العسكريين يموتون ما عدا واحدًا، وكل أفراد المستعمرة يموتون ما عدا الطفلة الصغيرة، ويبقى الناجون سابحين فى الفضاء، بلا يقين من الإنقاذ. أن فيلم "كائنات غريبة من الفضاء الخارجى" قام بترجمة لاوعى الرجل الأبيض الباقى على قيد الحياة، ومنح الانتصار البطولى لامرأة.

لقد كانت تلك لمحة مبكرة من نزوع داخل الثقافة الأمريكية الشعبية سـوف تزداد وضوحًا: الالتزام تجاه وعى تعدد الثقافات، وهو ما أشـار إليـه مناصـروه باعتباره "الموقف السياسى الصحيح". لقد ناقش المعلقون فى نهاية الثمانينيات قضية تعدد الثقافات (التى تعرف أحيانًا بسياسات الهوية) بإدخال إحساس جديـد بـالفخر العرقى والإثنى إلى الثقافات السائدة، وهو الإحـساس الـذى اسـتيقظ كاسـتجابة تعويضية لعدم قدرة الأقليات، خاصة الزنوج الأمريكيين، على تحقيـق المـساواة الاجتماعية والاقتصادية التى وعدت بها حركة الحقوق المدنية التى دعت لـذوبان الزنوج فى المجتمع. أن ما أصبح مميزًا لأهداف تعدد الثقافات كان التأكيـد علـى سياسات التجسيد الثقافى، مثل الكتب الدراسية المقررة أو الأفلام الهوليوودية. لقـد أفصحت الحساسية متعددة الثقافات عن نفسها للمرة الأولى فى هوليوود فى تزايـد الأفلام المتوجهة إلى كل من الجمهور الأبـيض وجمهـور الأقليـات (والزنـوج خاصة)، ومن بين هذه الأفلام تلك التى قـام ببطولتهـا إيـدى ميرفـى وهـوبى جولدبيرج، أو نمط أفلام الصديقين من عنصرين مختلفين مثل السلـسلة الـشهيرة لأفلام "السلاح الفتاك".

ومع ذلك، وحتى لو كانت هوليوود تصنع مزيدًا من الأفلام لممثلين زنـوج، فإنها ظلت تصنع فى أغلب الأحوال بواسطة رجال بيض. أن فيلم ستيفن سبيلبيرج فى عام ١٩٨٥ "اللون القرمزى"، وهو اقتباس رجل أبيض عن رواية امرأة زنجية عن حياة وتجارب امرأة زنجية، أصبح مركزًا لجدل حاد حول سياسـات تجـسيد هوليوود للناس والثقافات غير البيضاء. وكان حل هوليوود لهذا الجدل هو إعطـاء الفرصة لعدد متزايد من مخرجى الأقليات المستقلين لكى يصنعوا أفلامًا للجمهـور العريض، وعلى سبيل المثال سبايك لى الذى أصبح أكثر المخرجين الزنـوج فـى هوليوود شهرة وأهمية وتأثيرًا. وكان النجاح النقدى والجماهيرى لفيلم "افعل الشىء الصحيح" (١٩٨٩) الذى كان دراسة من سبايك لى للتوترات العرقية المتفجرة فـى حى صغير داخل مدينة، سببًا فى ازدهار سلسلة فـى بدايـة التـسعينيات لأفـلام

يصنعها مخرجون زنوج لممثلين زنوج، وكانت فى معظمها قصصًا عن العنف الذى يصيب العائلات والمجتمعات الزنجية فى المدن، وشملت أفلامًا مثل "الصبية فى القلنسوات"، "والخروج مباشرة من بروكلين" و"مدينة جاك الجديدة"، و"تهديد مجتمع". لقد كانت هذه الأفلام فى البداية قاصرة على الزنوج، لكن نزعة تعدد الثقافات فى هوليوود أظهرت علامات على الانفتاح على الأقليات الأخرى، مثل الأمريكيين من أصل أسيوى، وعلى سبيل المثال، فإن الفيلم باهظ التكاليف "نادى الحظ" (١٩٩٣) الذى اقتبس عن رواية آمى تان تم إخراجه على يد وين وانج، الذى بدأ ــ مثل سبايك لى ــ حياته الفنية بصنع أفلام مستقلة ذات ميزانيات قليلة.

كما استفادت النساء أيضًا من مناخ تعدد الثقافات فى هوليوود، وكانت هناك مكاسب على مستوى التجسيد السينمائى، الذى بدأ بفانتازيا تمكين الطبقة المتوسطة فى "من تسعة إلى خمسة" (١٩٨٠) وحتى الكوميديا المأساوية للخروج على القانون فى "ثيلما ولويز" (١٩٩١). وكنوع من تقديم التنازل المتواضع من جانب هوليوود تجاه الاعتراضات ضد الأدوار النمطية التى تعطى للنساء، فإن هناك عددًا من الأفلام الهوليوودية تضمن وجود شخصية نسائية قوية داخل الجماعات التى كانت قاصرة سابقًا على الرجال، وعلى سبيل المثال فإن فيلم "السلاح الفتاك ٣" (١٩٩٢) أضاف شخصية امرأة خشنة خبيرة بفنون القتال إلى التوليفة التى كانت مقتصرة على الرجال الأصدقاء. وهناك رد فعل أكثر عمقًا وتعقيدًا تجاه الحركة النسوية يمكن أن تراه فيما يسمى نمط أفلام "النساء المسلحات" مثل "كائنات غريبة من الفضاء الخارجى"، وأفلام بداية التسعينيات مثل "المدمر ٢" و"الصلب الأزرق" و"صمت الحملان" (بالإضافة إلى "ثيلما ولويز"). وبينما يقول بعض النقاد إن كل ما فعلته هذه الأفلام هى أنها صورت النساء فى ثياب ذكورى، فإن هذه الأفلام كانت المنطقة الوسطى بين الطبيعة غير المستقرة لأدوار الرجال والنساء، وتحديد الهوية فى الثقافة الأمريكية خلال تلك الفترة. بالإضافة إلى ذلك، ففى نهاية الثمانينيات كانت هوليوود قد اكتشفت مدى ربحية الأفلام المتوجهة على نحو خاص لجمهور

النساء، مما أدى إلى أفلام مثل "زهور الماجنوليا الفولاذية" (١٩٨٩)، و"شـــواطئ" (١٩٨٨) و"طماطم خضراء مقلية" (١٩٩١).

وعلى مستوى الإنتاج، فقد كانت هناك تطورات خاصة فى مجـــال النـــساء المخرجات، الذين كان عددهن صغيرًا، لكنه تزايد، مثل بربارا سترايساند، ومارتـــا كوليدج، وسوزان سيدلمان، وكاثرين بيجلو، وليلى فينى زانـــوك. وربمـــا كانـــت أكثرهن نجاحًا هى بينى مارشال، الممثلة السابقة فى بعـــض مسلـــسلات كوميـــديا الموقف التليفزيونية، التى تحولت لإخراج عدد من الأفلام الناجحة نقديًا وجماهيريًا مثل "الكبير" (١٩٨٧) و"الاستيقاظ" (١٩٨٩) و"فريق وحدهن" (١٩٩٢).

لقد وعدت نهضة حساسية تعدد الثقافات بمنح السلطة لكل إنسان فيمـــا عـــدا الرجل الأبيض. على الرغم من ذلك، فإنه بينما بدأت هوليوود فى إنتاج مزيـــد مـــن الأفلام من وجهة نظر هوامش الثقافة السائدة، فإن معظم الأفلام استمرت (بـــالطبع) فى التعبير عن وجهة النظر السائدة، التى تزايدت عصبيتها حـــول تـــأثيرات تعـــدد الثقافات على وضع الرجل الأبيض فى كل من المجتمع الأمريكى والعـــالمى علـــى السواء. وعلى سبيل المثال فإن "العودة للمستقبل ــ الجزء الثـــانى" (١٩٨٩) يظهـــر الروح المغامرة لمارى ماكفلاى، التى ساعدته فى الفيلم الأول علـــى إعـــادة كتابـــة التاريخ وتحسين الحاضر، لكنه ينتهى هذه المرة إلى تحويل الأمور إلى الأسوأ. ففـــى سلسلة معقدة من الانقلابات الدرامية، يخطط مارتى لتحقيق ثروة من خـــلال كتـــاب "يتنبأ" فيه بنتائج المباريات الرياضية فى "المستقبل" (بما يوحى بأوغاد العالم الـــداخلى فى وول ستريت)، لكن اللحظة تنتهى إلى أن يصبح عـــام ١٩٨٥ مأســـاة بالنـــسبة لعائلات البيض من الطبقة الوسطى التى تسكن الضواحى، التى تحولت الأحياء فيهـــا إلى جحيم منعزل "جيتو" يشهد حوادث إطلاق النيران وانفجارات السيارات.

إن منزل مارتى تحتله عائلة سوداء، ويقع مارتى فى اتهامه بأنـــه مغتـــصب عندما يدخل غرفة نومه من النافذة ليجد مراهقة زنجية مكانه. أن ما تم قمعـــه فـــى الفيلم الأصلى يعود فى هذا الجزء الثانى، فعام ١٩٨٥ "البديل" فى "العودة للمـــستقبل

ــ الجزء الثانى" هو فى حقيقته ــ كما يوحى احتلال الزنوج لمنزل مارتى ــ عالم من العنف المدنى للثمانينيات الذى حاولت إدارة ريجان وفانتازيات الأفلام الجماهيرية أن تنساه، وهكذا فإن الفيلم يجسد تجربتين مختلفتين من الحياة فى الثمانينيات، ليس كوجهتى نظر مختلفتين للبيض وغير البيض، ولكن كبديلين متعارضين ومتناقضين. أن الفيلم يعترف بقلقه ومخاوفه من تعدد الثقافات بالربط بين وجهات النظر المتعددة ونسخ التاريخ المختلفة ــ وهى القواعد الأساسية للوعى بتعدد الثقافات ــ مع فقدان للاتجاه والتحكم الفردى، وربما حتى احتمال نهاية العالم.

لقد كانت مخاوف الثقافة السائدة من سياسات الهوية واضحة أيضًا فى الفيلم الذى حقق نجاحًا تجاريًا هائلاً لتيم بيرتون "باتمان" (١٩٨٩) وجزئه التالى "باتمان يعود" (١٩٩٢). أن تعدد الثقافات يأخذ شكلاً مجازيًا فى الصراع بين البطل المنتقم باتمان، وهو فى الحقيقة الرجل الأبيض الغنى بروس وين، وأعدائه المجرمين العديدين، وكل منهم له هوية "هامشية" مميزة، بمعنى أنهم موجودون خارج المجتمع "العادى" لمدينة جوثام (مما له مغزاه، فإن بعض النقاد هاجموا تصوير "البطريق" فى "باتمان يعود" على أنه عداء للسامية). أن هوياتهم المخيفة تضرب بجذورها بوضوح فى عالم حضيض الطبقات من أقليات المدن، إنهم مرتبطون بالجريمة، وهم منظمون فى عصابات، ويسعون للاستيلاء على السلطة السياسية (مثل محاولة "البطريق" أن يصبح العمدة، والفيلم ينتهى على حل فاشى مباشر للتحلل والتفكك الاجتماعى اللذين يرجعهما الفيلم إلى الجماعات المنحرفة أو الهامشية، لكن الفيلم يظهر أيضًا عمق الحيرة والتردد حول تجسيد هذا الحل، وبالتحديد فى باتمان نفسه. فعندما يخبر البطريق باتمان فى "باتمان يعود": "إنك تشعر بالغيرة؛ لأننى مسخ حقيقى مخيف، أما أنت فيجب عليك أن ترتدى زيك". لو كان المجرمون فى سلسلة أفلام باتمان أقليات كارتونية (تشمل "المرأة القطة" وما تمثله من نزعة "نسوية" كارتونية)، فإن زى باتمان يشير بدوره إلى نوع من تنكر الأقليات، كطريقة لتمييز ذاته أو احتلال مكان فى الهامش فى نفس الوقت الذى يحتفظ فيه بميزة كونه رجلاً أبيض ثريًا. وبكلمات أخرى، فإن فانتازيا باتمان كانت

مثالاً على ردود الفعل المختلطة للبطل الذكورى الأبيض تجاه التهديد الذى تمثلــه الحساسية الجديدة لتعدد الثقافات؛ فالأمر يبدو كمــا لــو أنــه يجــسد الهامــشيين والمنبوذين ويتمنى لو توحد معهم على الرغم من أنـــه يجــب عليــه أن يقــاومهم باعتبارهم تهديدًا للنظام الاجتماعى.

وكما تشير سلسلة أفلام "باتمان"، فإن أفلام هوليوود الناجحة جماهيريًا ــ التى أظهرت أحلام انتصار الرجل الأبيض وتفوقــه خــلال نهايــة الــسبعينيات وبدايــة الثمانينيات ــ أصبحت أكثر وعيًا بذاتها وبأن هوية الرجل الأبيض مشكلة لا يمكــن تجاهلها. أن هذا التطور يرتبط بما يبدو للوهلة الأولى أنه نمط هوليــوودى مختلــف تمامًا فى تلك الفترة: الأفلام التى يقوم ببطولتها النجوم الممثلون، فإن هــذه الأفــلام أظهرت أداء تمثيليًا مبهرًا من النوع الذى يرتبط بممثلين مثل روبرت دى نيــرو وآل باتشينو وداستين هوفمان، المشهورين بأدوار يأتى تأثير التمثيل فيها من نجاحهم فــى تحويل النجم لقناعه النجومى إلى الدور الذى يقوم بتمثيله. ومن المثيــر للاهتمــام أن هذه الأدوار تتضمن تجسيد كل الهويات فيما عدا الرجل الأبيض العادى، الذى تميزه المعايير السائدة بحيث لا يصبح مميزًا على أى نحو من النواحى. أن مثل هذه الأفلام تمثل الإجابة على السؤال الذى طرحه نهوض قوة تعدد الثقافات: كيف يمكن للرجــل الأبيض أن تكون له هوية؟ أن أفلام النجوم الممثلين أتاحت إجابة فى توحــد الممثــل الأبيض مع الهويات الهامشية غير السائدة، مثل تحول دى نيرو إلى الملاكم الأبيض من الطبقة العاملة جيك لاموتا فى "الثور الهائج" (١٩٨٠)، وتنكر هوفمان فى امــرأة فى "توتسى" (١٩٨٢)، والتصوير المتكلف لتــوم كــروز لشخــصية رون كوفيــك، للمحارب القديم المشلول العائد من فيتنام، والناشط السياسى فى فيلم أوليفرستون "ولــد فى الرابع من يوليو" (١٩٨٩).

وكما يوحى هذا المثال الأخير، فإن الأفلام التى أظهرت القدرات والتقنيــات التمثيلية تطورت فى نهاية الثمانينيات إلى النمط الفيلمى الذى يمكن أن نطلق عليــه "أفلام المعوقين"، وفيها يقوم الممثل بتجسيد رجل أبيض ضحية لإعاقة من نــوع أو آخر. ففى فيلم "رجل المطر" (١٩٨٨) يقوم داستين هوفمان بدور رجــل مــصاب

بمرض التوحد، كما كان باتشينو أعمى فى "عطر امرأة" (١٩٩٢)، ولعب دى نيرو دور رجل أبيض استعاد لفترة قصيرة وعيه من حالة غيبوبة ظل فيها لسنوات فـى فيلم "الاستيقاظ" (١٩٨٩)، وأصبح هاريسون فورد رجلاً أبيض أكثر رقة وعطفًا عندما أصيب برصاصة فى رأسه فى فيلم "فيما يخص هنرى" (١٩٩١).

إن هذه الأفلام والأدوار توحى برغبة دفينة فى الوقوف مكان الضحية (وهى الرغبة التى ظهرت على نحو أكثر حرفية فى الأفلام شديدة الجماهيرية حول السفاحين الذين يذبحون ضحاياهم). لقد كانت هى النقطة الأقرب التى يمكن للممثل الأبيض أن يصل إليها، بعد قدوم سياسات الهوية، وتشكيل الهويات العرقية والإثنية (لكن كراهية الشذوذ جعلت القيام بدور رجل شاذ اختيارًا يحتوى على مخاطرة بالنسبة للنجوم البيض الكبار، على الأقل حتى فاز توم هانكس بجائزة الأوسكار عن دور المصاب بالإيدز فى فيلم "فيلادلفيا" (١٩٩٣) لجوناثان ديمى، وفيه تم تصوير هوية الرجل الشاذ باعتبارها نوعًا من الإعاقة). وأيًّا ما كانت المتعة التى يرويها أى فيلم من هذه الأفلام، فإنها كانت جميعًا فانتازيات (أو أحلاما) عن تغير الهوية، سواء على مستوى مجرد إبهار الممثل فى الأداء، أو فى موضوعات هذه الأفلام ذاتها، التى كانت فى العادة قصصًا فى تأمل الذات "حول" الأداء الفردى والتحول. إن صعود هذه الأفلام كتصنيف مميز كان عرضًا من أعراض الرغبة الثقافية فى رؤية الرجل الأبيض المعيارى (الميال للجنس الآخر ومن الطبقة المتوسطة) يحول نفسه إلى شخص آخر، وخاصة إلى شخص يتخذ موقف الأقلية.

الرجل الأبيض كضحية

بنهاية الثمانينيات، كان عدد من النقاد يتناقشون حول إذا ما كانت الثقافة الأمريكية بشكل عام قد أصبحت تتميز بنزوع مرضى إلى الإعجاب بالضحية

(على سبيل المثال، فى كتب مثل "ثقافة الشكوى" لروبرت هيوز، و"أمة الضحايا" لتشارلز جيه سايكس). ولأن الرجل الأبيض لم يستطع على نحو يمكن تصديقه الزعم بموقف الضحية، بفضل العرق والإثنية وكونه رجلاً (تلك التصنيفات التى تمنح امتيازات من وجهة نظر حساسية تعدد الثقافات)، فإن أفلام الإعاقة أتاحت طريقة يمكن عن طريقها تخيل الرجال البيض باعتبارهم مجموعة من الضحايا. أن الاستيلاء على هويات الآخرين، كما تظهر فى الأفلام التى تحتوى على أداء ممثلين لأدوار شخصيات هامة أو مهمشة، كان نوعًا من الأفلام الحميدة التى يمكن أن يطلق عليها "أحلام بارانويا الرجل الأبيض". وبالإضافة إلى فيلم "باتمان" وفيلم "العودة إلى المستقبل ــ الجزء الثانى"، اللذين ناقشناهما سابقًا، فإن الأمثلة تتضمن سلسلة من أفلام العودة إلى فيتنام منذ منتصف الثمانينيات، مثل "رامبو"، و"مفقود فى العمليات"، و"شجاعة غير عادية"، علاوة على أفلام متفرقة مثل "الشرطى الآلى" (١٩٨٧) و"العنيد" (١٩٨٨) و"التداعى" (١٩٩٣) و"حديقة الديناصورات" (١٩٩٣). وبينما كانت أفلام الإعاقة تظهر الرجل الأبيض وهو يؤدى هوية شخص يقاوم المحن الحقيقة التى تحوله إلى ضحية، فإن هذه الأفلام الأخرى. التى كانت هائلة النجاح الجماهيرى ــ سعت بوسائل عديدة إلى أن تقدم الرجل الأبيض المتوسط "ذاته" كضحية. ومثل هذه الأفلام الجماهيرية التى كانت تروج لمزاج الانتصار فى تلك الفترة، فإن هذه الأفلام تصور بطلاً ذكوريًا أبيض يتغلب على الظروف الصعبة والأوغاد المزعجين. ولكن على عكس أبطال الأفلام السابقة عليها، فإن حلم البارانويا عند الرجل الأبيض يجب أن يظهر فى معظم مشاهد الفيلم فى تحمل لعقاب بدنى ونفسى رهيب. وحتى أفلام مثل "الشرطى الآلى" وحلقاته التالية، و"الشرطى العالمى" (١٩٩٢) أو جزءى "المدمر"، وفيها ينصهر جسد الرجل الأبيض كبطل مع آلة معدنية صلبة، كما يظهر السرد قدرة البطل على تحمل المعاناة: إنه يتلقى طلقات الرصاص، والطعنات، والسحق، والبتر، والحرق،

ويتحمل هذا التعذيب. أن هذه الأجساد الذكورية الفائقة لأبطال هذه الأفلام لا تحميهم من تلقى القسوة بالقدر الذى يجعلها نوعًا من العقاب.

إن الفيلم الجماهيرى "العنيد"، الذى يقوم ببطولته بروس ويليز فى دور الشرطى القاسى من نيويورك جون ماكلين، يظهر الطرق العديدة التى يفهم فيها الرجال البيض أنفسهم والأمة الأمريكية، باعتبارهم ضحايا لمختلف التطورات التاريخية. أن معظم أحداث الفيلم تدور على نحو رمزى فى مبنى شركة فى لوس أنجلوس تملكها شركة يابانية تستخدم زوجة ماكلين التى انفصلت عنه. وإذا كنا لم نفهم الهدف، فإنه فى أحد المشاهد الافتتاحية من الفيلم، نرى رئيس الزوجة، اليابانى خريج جامعة ييل، يجيب على ملاحظة ماكلين فى إعجابه المتسم بالحسد بالمبنى الجديد، حيث يقول اليابانى: "لم تنجح بيرل هابور فى أن تحقق الهدف، فقررنا أن نهزمكم بطريقة أخرى". أن المخاوف من المنافسة العالمية وتعدد الثقافات يظهر أيضًا فى فريق صفوة المجرمين الذى يسيطر عليه الأوروبيون، لكنه يتضمن أفرادًا من أمم وأعراق مختلفة، الذين يزعمون أنهم إرهابيون ويستولون على المبنى ويأخذون الموظفين رهائن (بمن فيهم زوجة ماكلين)، بينما هم يحاولون الوصول إلى الخزينة ذات التقنيات المعقدة. وإضافة إلى المنافسة الأجنبية فإن ماكلين يواجه أيضًا المحن من بيروقراطية الحكومة الفيدرالية، التى تتبدى فى التصرفات الخرقاء للعملاء الفيدراليين الذين يرفضون مساعدته فى معركته المنفردة داخل المبنى، معتبرين إياه شخصًا مزعجًا وعقبة فى طريق محاولاتهم التقليدية التى لا تجدى نفعًا.

ومع ذلك، فإن "العنيد" أظهر أيضًا أن المشكلة الحقيقية أمام البطل الرجل الأبيض فى هذا الفيلم كانت مشكلته مع زوجته، فعندما تلقت ترقية تتطلب منها الانتقال إلى لوس أنجلوس، اختارت الانفصال عن ماكلين بدلاً من التضحية بحياتها المهنية. أن القلق حول أداء أمريكا فى الاقتصاد العالمى يتوازى مع القلق حول

الأداء الذكورى فى الاقتصاد المحلى: أن المنافسة العالمية أخذت من ماكلين زوجته وعائلته. أن تحوله إلى ضحية لهذه القوى يبدو شديد الوضوح فى المشهد الذى يكون عليه فيه أن يسير حافى القدمين عبر أرضية المكتب التى تغطيها قطع الزجاج المكسور من أجل إنقاذ نفسه، وبالتالى يبقى على قيد الحياة لينقذ زوجته، ويجب علينا هنا أن نراه وهو يخرج قطع الزجاج من راحة قدميه. أن تهديد ذكورية ماكلين بأهداف زوجته فى حياة مهنية يستهدف النزعة النسوية باعتبارها إحدى القوى التى تجعل الذكر الأبيض الأمريكى ضحية. وهكذا فإن "العنيد" وأفلام فانتازيا بارانويا الرجل الأبيض ذات علاقة بهذه الطريقة بمجموعة مهمة أخرى من الأفلام التى ظهرت فى تلك الفترة، وهى أفلام "الارتداد للماضى"، وفيها عاقب على نحو أو آخر النساء القويات المستقلات، ليوضعن فى مكانهن المناسب (والخاضع)، والمثال سيئ السمعة لهذه الأفلام هو "علاقات مميتة" (١٩٨٧)، لكن المجموعة تتضمن أيضًا أفلامًا متفرقة مثل "فترة ازدهار الأطفال" (١٩٨٧) و"البؤس" أو "ميزيرى" (١٩٩٠)، و"امرأة جميلة" (١٩٩٠).

إن أفلام بارانويا الرجل الأبيض عبرت عن امتعاض الذكر الأبيض وغضبه كرد فعل لإحساسه بفقدان امتيازاته، إنها تقول لنا إن الرجل الأبيض المتوسط "شعر" بأنه مثل الضحية حتى لو كانت بقية المجتمع تخبره بأنه هو ذاته أداة القمع. ولكن كما تشير الأبعاد العالمية والاقتصادية فى "العنيد"، فإن لهذه الأفلام أهدافًا سياسية أكبر، فقد جمعت فى خيط سردى واحد مجموعة كاملة من المخاوف حول تآكل قوة وتميز أمريكا فى مواجهة المنافسة متزايدة النجاح من جانب الشعوب غير البيضاء، التى تواقتت مع تدهور الأداء الأمريكى. وكرد فعل لتصاعد تعدد الثقافات والنزعة النسوية، فإن هذه الأفلام تقدم أبطالها الذين ينوبون الآن عن كل الرجال البيض فى علاقاتهم بالنساء ومجموعة الأقليات الأخرى، لكنها استمرت فى تجسيد "أمريكا" فانتازية، مهددة من العالم الثالث والأمم غير البيضاء التى يمكن أن تنسب لنفسها أرضية أخلاقية أكثر تماسكًا، ويمكن لها فى بعض الحالات أن تتفوق على أداء الولايات المتحدة.

إننا عندما ننظر إلى هذه الأفلام اليوم، قد يكون من الصعب التقليل من أهمية التجربة الأمريكية فى فيتنام، والمدى الذى مثلته هذه الأهمية بالنسبة للعديد من أكثر أفلام هوليوود نجاحًا جماهيريًا منذ منتصف السبعينيات وحتى أفلام بارانويا الرجل الأبيض فى أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات. وعلى سبيل المثال، وكما لاحظ بيتر بيسكيند، فإنه حتى ملحمة "حرب النجوم" " لم تستطع أن تمنع نفسها من الإيحاء بفيتنام فى الصراع بين المتمردين الضعفاء والإمبراطورية القوية". وهكذا فإن ليوك سكاى ووكر وبقية حلفائه جسدوا الفييتكونج، خاصة فى مشهد معركة الذروة فوق قمر كوكب إندرو فى حلقة "عودة فرسان الجيداى" (١٩٨٣) وفيها يستخدم الهمج المتخلفين غير البيض أساليب حرب العصابات، فى مكان يشبه غابة الأدغال، ويستطيعون التغلب على قوات الإمبراطورية الأكثر تفوقًا من الناحية التقنية. وحتى لو كان المجاز على هذه الدرجة من الوضوح، فإن سلسلة "حرب النجوم" صورت الأبطال الذكوريين البيض باعتبارهم مضطهدين يثيرون التعاطف، يحاربون إلى جانب ضحايا الإمبراطورية، والإمبراطورية منظمة تتكون بأكملها من الرجال البيض، مسلحين بدروع بيضاء كاملة. وعلى النقيض فإن ليوك سكاى ووكر وهان سولو حلفاء لمجموعة متنوعة من "الأقليات" (شوباكا، وآرتو دى تو، وسى ثرى بى أو، والشخصية الزنجية الوحيدة فى الثلاثية لاندو كالريسيان)، وبكلمات أخرى فإن الأمريكيين أعيد تصويرهم باعتبارهم أعضاء فى حركات المقاومة فى العالم الثالث، ومحاربين من أجل الحرية يناضلون ضد الإمبريالية الشمولية بأسلحتها الأكثر تقدمًا وتقنيةً (التى جعلت الإمبراطورية تكثيفًا لكل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى). وهكذا فإن ثلاثية "حرب النجوم" يمكن رؤيتها كفانتازيا، أو حلم كان يجب على أمريكا فيها أن تفوز فى حرب فيتنام على أى حال بالوقوف فى صف الفييتكونج.

وفى فيلم لوكاس وسبيلبيرج "إنديانا جونز والمعبد الملعون" (١٩٨٤) تترك مشاهد المطاردة الأولى إندى ورفاقه فى أعماق غابات الهند، حيث يجد نفسه

متورطًا فى صراع محلى على السلطة؛ فقد سرق الأشرار المؤمنون بعبادة كـالى (بمساعدة الطبقة المحلية الحاكمة) الجوهرة المقدسة لقرية صغيرة بالإضـافة لكـل أطفالها الصغار، ليدمروا كل أشكال الحياة فيها. أن الرجل الأبيض يـأتى لإنقـاذ فقراء العالم الثالث، ولكن فقط لأن إندى يرى إمكانية "الثروة والمجد" فى الجـوهرة المقدسة، التى يعتقد أنها كنز أثرى لا يقدر بثمن. وهكذا فإن الدافع المزدوج لـدى إندى لمساعدة الفلاحين يستدعى دور أمريكا فى فيتنام، الذى كان يخفـى مـصالح اقتصادية مادية وراء بلاغة بطولة التضحية من أجل الآخرين. وسرد الفيلم متـسق مع آليات الدعاية وقت الحرب؛ حيث إن أهل البلد منقسمون بين جماعـة عـاجزة تدعو للسلام، وقتلة شيطانيين. وبمجرد أن يكون إندى فى منطقة الأعداء، يتم أسره وتخديره وتحويله إلى عبد، ويتعرض للتعذيب ويجبر على الاشتراك فـى طقـوس التضحية بالبشر، التى توقفت قبل لحظة واحدة من إرسال رفيقته ويلى إلى حتفهـا. أن الإساءة القاسية الفظيعة التى يعانيها إندى على أيدى الأشـرار تـؤدى وظيفـة إضفاء الشرعية على تدخله فى هذا الصراع المحلى، بالإضافة إلى تدمير حضارة قديمة بأكملها.

إن رمز فيتنام المتضمن بين السطور كان ما يزال ضمنيًا ومتنكرًا فى أفلام "حرب النجوم" وإنديانا جونز، لكنه أصبح أكثر صراحة ووضـوحًا فـى فـيلم أو فيلمين من سلسلة "رامبو" الذى يقوم بدوره سيلفستر ستالونى، باعتباره المحـارب السابق فى حرب فيتنام جون رامبو، هذه الشخصية التى أصـبح اسـمها مرادفًـا للخطاب الإمبريالى الذى تجدد خلال فترة رئاسة ريجان. لقد كانت هذه الأفلام من العلامات الأولى على فانتازيا بارانويا الرجل الأبيض، وكانت مثيرة للاهتمام فـى سعيها لأن تضع رامبو فى موقع البطل الذكورى الأبيض وموضع "الأقلية" الضحية فى وقت واحد. ففى الفيلم الأصلى "الدم الأول" (١٩٨٢) تأسست صـورة رامبـو كضحية لكل من الفيتناميين الذين يعذبونه عندما يقع أسيرًا فى أيـديهم، وضـحية لرفاقه الأمريكيين أنفسهم، الذين لايبدون احترامًا للإساءة لقدامى المحـاربين مـن

أمثاله. وفى "رامبو" (١٩٨٥)، الحلقة التالية التى نالت نجاحًا تجاريًا كبيرًا، يذهب رامبو إلى الحرب من جديد (ولكن فى هذه المرة نحصل "نحن" على الانتصار) عندما يرسلونه مرة أخرى إلى فيتنام ليبحث عن دليل على الأسرى الأمريكيين الأحياء الذين ينجح فى إنقاذهم. ومثل أفلام "حرب النجوم"، فإن رامبو يرغب فى التوحد مع البطل الأمريكى الذكورى الأبيض ومع العدو ذاته الذى كان يحاربه، الفييتكونج. إن رامبو قبل أى شىء يقاتل الجنود السوفييت ويقتلهم، باعتبارهم القوة الإمبرالية التى تحتل فيتنام. إن هذا يضع رامبو، الذى كان ذات يوم جزءًا من الاحتلال الإمبريالى الأمريكى لفيتنام، مع موضع المقاومة التى تشبه الفييتكونج، أما الأمر الثانى، وفيما يشبه قبائل البدائيين المتوحشين فى "عودة فرسان الجيداى"، فهو أن رامبو يقاتل مجموعات تستخدم أساليب حرب العصابات وأسلحتها البدائية (السكاكين والحجارة والأقواس والسهام) ضد الخصوم ذوى الأسلحة التى تتمتع بتقنية عالية. أما الأمر الثالث والأهم، فإنه يصبح فيتناميًا على نحو مجازى، فعندما تموت حلقة الوصل الفيتنامية معه، المرأة التى تحمل اسم كوبا، فإن رامبو يضع عقدها حول رقبته، كأنه استولى على هويتها. وعندما يبدأ رامبو فى حفل القتل الصاخب عند نهاية الفيلم، فإن المقصود أن نراه كمناضل بطولى من أجل الحرية يحرر ضحايا وأسرى الحرب.

وكرد فعل فانتازى لهزيمة أمريكا فى فيتنام، فإن "رامبو" على الأقل كما جعلته هوليوود ــ يظهر كيف أن فيتنام كانت شيئًا يشبه السرد الأساسى الكامل للتعبير عن مخاوف الجماعات (الذكورية البيضاء) السائدة حول منافسة الشعوب غير البيضاء، إنه أتاح الوهم بأن العلاقات الخارجية ونزعات تعدد الثقافات الداخلية يمكن أن تتداعى معًا. إن هذه الأفلام، بتصويرها الرجال البيض كضحايا للقوى الداخلية والخارجية للأمة الأمريكية، قد عبرت عن الإحباط العميق والخوف من تآكل تميز وسلطة الجماعة السائدة، إلى جانب الرغبة بشكل ما فى "وضع الأمور فى نصابها الصحيح" مرة أخرى (على سبيل المثال، بالعودة

إلى فيتنام وتحقيق الانتصار). وبمجرد تأسيس صورة الرجل الأبيض كضحية، فإنه يستطيع أن يلقى باللوم على التغييرات الأخلاقية التى أردت إلى تحويله إلى ضحية. وبكلمات أخرى، فإن فانتازيا بارانويا الرجل الأبيض — التى تركز على معاناة وعقوبة البطل — تسمح للرجل الأبيض أن ينخرط فى نفس السلوك العدوانى العنيف الذى استحق بسببه سمعته كأداة القمع الأساسية فى العالم، بينما تحرره من الشعور بالذنب بتوثيق أن هذا السلوك يمكن تبريره على أنه فعل من أفعال الانتقام.

نهاية الطريق

ومع ذلك، وفى فيلمين عرضا فى عام "١٩٩٣": "السقوط" و"حديقة الديناصورات"، بدت الفانتازيا وقد وصلت إلى طريق مسدودة. يحكى فيلم "السقوط" قصة بيل فوستر، والذى يحمل اسم "دى فينس" طوال الفيلم (يعنى الاسم عند نطقه بالإنجليزية "دفاع" — المترجم)، وهو الاسم المأخوذ من اللوحة المعدنية لسيارته التى تركها على الطريق السريع فى مدينة لوس أنجلوس بسبب توقف المرور فى مشهد البداية. أن بقية الفيلم سلسلة من اللقاءات بين دى فينس الذى يزداد عنفًا واضطرابًا، وبين الواقع والروايات متعددة الثقافات داخل الجغرافيا الاجتماعية لمدينة لوس أنجلوس. ومثل فانتازيات بارانويا الرجل الأبيض، فإن دى فينس يتعرض لأن يكون ضحية المرة بعد الأخرى على يد مجموعة من العوامل الاجتماعية: الاقتصاد السياسى العالمى (لقد فقد وظيفته فى صناعات الدفاع بسبب نهاية الحرب الباردة)، والنزعة النسوية (لقد طلقته زوجته بسبب مزاجه العنيف، وكسبت حكمًا قضائيًا يمنعه من رؤية ابنته)، وتعدد الثقافات (إن أعضاء عصابة لاتينيه تهاجمه، لأنه انتهك لهوهم. فهو لم يفهم المغزى الثقافى من شعاراتهم المرسومة على الجدران).

ولكن فيلم "السقوط" ـــ فى أفضل الأحوال ـــ يبدى حالة من الحيرة حول رؤية رجل أبيض كضحية؛ فالفيلم يقدم شيئًا مثل الاعتراف بالواقع المثير للشفقة الذى كان بطل "باتمان" المنتقم هو الحل له، والذى يتسم بالفانتازيا والبارانويا. وعن طريق تقديم دى فينس وهو يتجول فى مدينة متعددة الثقافات محتشدة بالهويات التى تحولت إلى ضحايا، وخاصة بالربط بينه بالعديد من الطرق وبين رجل زنجى يرتدى ملابس كملابسه وهو يعترض على رفض البنك إعارته بعض المال، فإن الفيلم يجعل دى فينس واحدًا من الضحايا العديدين المتزايدين الذين يشبهونه. أن الرجل الأبيض هنا "معيارى" أو متوسط لأننا نراه ونفهمه كضحية، وليس لأنه يمثل قصة النجاح الأمريكى، أو التميز والأمان اللذين يتمنى الآخرون تحقيقهما، لذلك فإن "السقوط" يمثل تعليقًا نقديًا على بارانويا الرجل الأبيض الذى كان الفيلم نفسه مثالاً عليها. إن أفلامًا مثل "العنيد" أو "رامبو" كانت فانتازيات من الناحيتين: بطل الرجل الأبيض يستعيد تميزه بينما يتوحد مع موقف الضحية ويستولى عليه. وبينما كان الرجل الأبيض فى نهاية هذين الفيلمين منتصرًا، فإنه يموت فى نهاية "السقوط"، أو يصبح على حافة التقاعد مثلما هو الحال مع المفتش بريندار جاست الذى أَطْلِق النار على دى فينس فى النهاية، وقام طوال الفيلم بدور قرينه المتعاطف (إنه الوحيد الذى يفهمه).

لقد وصلت البارانويا إلى النهاية الأخرى للطريق المسدودة فى "حديقة الديناصورات" الذى كان استعراضًا مبهرًا للمؤثرات الخاصة من سبيلبيرج، عن ديناصورات تعرضت للهندسة الوراثية، وهو الفيلم الذى تفوق على إيرادات "إى. تى" ليصبح أعلى الأفلام إيرادًا فى التاريخ (حتى تلك اللحظة). أن المخاوف من تعدد الثقافات العالمية (فى تعارض مع تركيز "السقوط" على الجانب المحلى منها) تنعكس فى مزيج من مكان أحداث الفيلم فى جزيرة بعيدة عن كوستاريكا، وحقيقة أن الديناصورات "البدائية" فى الجزيرة منقسمة بنفس طريقة الأهالى الأصليين فى "المعبد الملعون"، بين مجموعة مسالمة صديقة (الديناصورات آكلة النباتات أو

"فيجى ساورس")، ومجموعة قاتلة مرعبة (آكلة اللحم وتى ريكس). إن مـــا يبـــدو اعترافًا مجازيًا واضحًا بمخاوف البيض من تآكل قوة الرجل الأبيض يتجسد فى أنه بمجرد خلل نظام تقييد حركة الديناصورات الذى يعمل بـــالكمبيوتر، فـــإن إنـــاث الديناصورات "الأهلية" تنطلق، ويجد الرجل الأبيض نفسه فى موقف حرج، وعلـــى عكس العديد من الأفلام الجماهيرية السابقة التى تحتوى علـــى مـــؤثرات خاصـــة وتحشد بها، فإنه ليس هناك انتصار فى نهاية الفيلم، وفى مشهد الـــذروة، وعنـــدما تبدو الشخصيات مقضيًا عليها بسبب الكواسر الجارحة الذكية، تظهر الديناصورات تى ريكس وتهاجم الطيور. إن البيض يهربون من الموت، ليس عن طريق أفعالهم، وإنما بسبب الحرب الدائرة بين هويـــات الديناصـــورات المفترســـة. إن "حديقـــة الديناصورات"، مثل "السقوط"، يبدى القلق من أن الرجل الأبيض لن يـــتمكن مـــن البقاء على قيد الحياة فى عالم متعدد الثقافات.

وبالطبع، فإنه خارج عالم فانتازيات هوليوود، فإن الرجل الأبيض لم يكـــن نوعًا معرضًا لخطر الانقراض، لكن هويته كانت فى حاجة إلى إعادة النظـــر فـــى ضوء التطورات التاريخية الخاصة. وكما يوحى "السقوط" و "حديقة الديناصورات"، فإن مشكلة المجتمع الأمريكى تكمن فى إعادة تخيل دور الرجل الأبيض فى عـــالم متشتت وعنيف كان يحاول دائمًا أن يهرب من السيطرة. ومن هنـــا كـــان إعـــادة ظهور نمط الويسترن كنمط هوليوودى جماهيرى فى الوقت الذى كانت فيه فانتازيا بارانويا الرجل الأبيض تبدو، وقد وصلت إلى ذروتها وتنحدر فى اتجـــاه الطريـــق المسدودة منطقيًا. لقد أرسل فيلم "العودة للمستقبل ــ الجزء الثالث" (١٩٩٠) بطلـــه مارتى ماكفلاى إلى مهمة إنقاذ أخرى، هذه المرة إلى عالم الحدود القديم فى عـــام ١٨٨٥، حيث انتهى دوك براون بسبب حادث غريب لآلة الزمن. لقد أعطى الجزء الأول من ثلاثية "العودة للمستقبل" فانتازيا بانتصار الرجل الأبيض عن الظـــروف التاريخية، وكان الثانى كابوسًا من البارانويا حول نزعة تعدد الثقافات. لكن نهايـــة الثلاثية توحى بأن الحل للاضطراب والفوضى الناتجين عن هذا التعـــدد يمكـــن أن يوجد فى العودة إلى السرد الفانتازى الأساسى الأمريكى فى جذوره، وبالتحديد فى

نمط الويسترن. إن رحلة مارتى خلال تلك المنطقة النمطية الخاصة سمحت له فى النهاية أن يعيد عام ١٩٨٥ من جديد، وقد أصبح أفضل عندما عاد إلى المنزل فى الجزء الأول، لكنه فقد الطريق فى الجزء الثانى، أما القوة الأسطورية للويسترن فى الجزء الثالث، فإنها أعادت سيطرة الرجل الأبيض على التاريخ.

ولكن بينما استعمل الجزء الثالث من "العودة للمستقبل" نمط الويسترن بطريقة مجانية، كحلم أو فانتازيا تساعد الرجل الأبيض أن يسير "منتصب القامة" من جديد، فإن أفلام الويسترن التى عادت هوليوود إلى إنتاجها بأعداد متزايدة خلال التسعينيات، كانت كمجموعة أكثر اضطرابًا وحيرة حول معنى وأهمية الأسطورة الوطنية. أن أفلام الويسترن الجديدة، تبدو وكأنها تنقسم إلى نوعين، ففى جانب هناك الويسترن متعدد الثقافات، الذى سعى لتجسيد التنوع الحقيقى (العرقى والإثنى) للغرب الأمريكى، وهو التنوع الذى محته أيديولوجيًا من الصورة أفلام الويسترن الهوليوودية التقليدية، خاصة ثقافة ووجهة نظر الهنود الحمر. والأمثلة على هذا النوع "الرقص مع الذئاب" (١٩٩٠)، و "آخر رجال قبيلة الموهيكان" (١٩٩٢)، و "جيرونيمو" (١٩٩٣)، وفيلم ماريو فون بيبلز عن عصبة من رعاة البقر الزنوج "فرقة المطاردة" (١٩٩٣)، وربما أيضًا تنويع "النساء المسلحات" لهذا النمط مثل "فتيات سيئات" (١٩٩٤). وعلى الجانب الآخر هناك سلسلة من أفلام الويسترن التى تدرس الدور المزدوج للرجل الأبيض كقاتل وكبطل يقوم بالحماية، مثل فيلم كلينت إيستوود "لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢) والفيلمين المقتبسين عن القصة القديمة عن وايات إيرب: "شاهد المقبرة" (١٩٩٣) و"وايات إيرب" (١٩٩٤). فعلى عكس "العودة إلى المستقبل ــ الجزء الثالث" ، كانت أفلام الويسترن تلك التى تعيد النظر فى تقاليد ومعنى النمط ترى بطل الرجل الأبيض باعتباره مشكلة لو كانت مازال تقدمه كإجابة. لقد استخدمت الأفلام عناصر النمط الفيلمى فى محاولة لإعادة تخيل هوية للرجل الأبيض الأمريكى يمكن أن تحافظ على تنوع تعدد الثقافات التى كانت فى خيال البارانويا فى "السقوط" تهدد بتمزق المجتمع الأمريكى.

أرنولد شوارزينجر

(١٩٤٧ـ   )

خلال الثمانينيات، كانت أفلام أرنولد شوارزينجر تحصد مليارًا من الدولارات من جميع أنحاء العالم، وكان طريقه من بطل العالم فى كمال الأجسام نحو نجومية هوليوود ممكنًا من خلال تغيرات فى صناعة السينما ذاتها، وصعود الفانتازيات وأفلام الخيال العلمى وأفلام المغامرات والحركة بعد "حرب النجوم"، وعودة نزعة البطولة على نطاق واسع بعد سلسلة من شخصيات" البطل الضد" المضاد للثقافة السائدة فى السبعينيات، وأهمية الثقافة البدنية فى الثمانينيات. وإن شوارزينجر ـ مثل مادونا ـ يجسد فانتازيا النجاح، أن هذا الرجل الذى صنع نفسه قد صنع بالمعنى الحرفى للكلمة جسده لكى يلائم ذوق صناعة الثقافة والوعى الصحى فى المجتمع الأمريكى والخوف من المرض، وفى نفس الوقت الافتتان ببهرجة الأخلاقيات ـ ومثل مادونا فإن سحر شوارزينجر ينبع فى جانب منه من السخرية من الذات التى لا تقلل بأى حال من الأحوال من جاذبية الاستعراض المبالغ للجسد الذكورى.

ولد شوارزينجر فى جراز بالنمسا فى عام ١٩٤٧، وتربى فى جو يقدس الأبطال الرياضيين الذين تحولوا إلى نجوم، مثل جونى ويسموللر، وستيف ريفيز، وميكى هارجياتى، الذين سوف يلعب أدوارهم فيما بعد فى الفيلم التليفزيونى "قصة جين مانسفيلد". وفى عام ١٩٦٨ انتقل شوارزينجر إلى لوس أنجلوس ليرعاه مروج أبطال كمال الأجسام جو ويدر، الذى استعار منه شوارزينجر المال لكى يدخل إلى عالم العقارات، وبينما كان يكسب ١٤ ألف دولار سنويًا فى عمله كبناء، نجح فى الحصول على سلسلة من جوائز كمال الأجسام، وكان على قمتها بطل العالم فى كمال الأجسام وبطل الدورة الأوليمبية.

كانت محاولاته الأولى فى السينما فاشلة، فكان أول أدوار البطولة التى لعبها كوميديا تحمل عنوان "هرقل فى نيويورك" (١٩٦٩)، وخلال السبعينيات حصل على عدة أدوار تليفزيونية صغيرة، وأدوار الكومبارس فى هوليوود، ويمكن أن تلمحه فى فيلم روبرت أولتمان "الوداع الطويل" (١٩٧٣) فى شخصية المتعطش إلى خلع ثوبه واستعراض عضلات صدره. لكنه حصل على انتباه أكثر فى الفيلم التسجيلى "المضخة الحديدية" (١٩٧٧) الذى سجل حصوله على لقب بطل الدورة الأوليمبية، ثم الفيلم الروائى "فلتبق جائعًا" (١٩٧٦) لروب رافيلسون الذى يدور حول الحياة الخاصة للاعب كمال أجسام ومسئول دعايته.

ومع حالة الازدهار التى شهدتها هوليوود بأفلام الخيال العلمى والأفلام الفانتازية فى أعقاب "حرب النجوم"، سمح جسد شوارزينجر "النموذجى" له بالدخول إلى ساحة التيار السائد فى صناعة السينما بالقيام بالبطولة فى أفلام درامية عنيفة تدور حول المبارزة بالسيف فى عصور سحرية، مثل "كونان البربرى" (١٩٨٢) و "كونان المدمر" (١٩٨٤). وخلال تلك الفترة ذاتها تأسس نمط فيلم المغامرات والحركة، الذى ولد من أفلام رجال الشرطة سريعى الاستثارة لأبطال كلينت إيستوود، وتشارلز برونسون، وسلسلة "رامبو" فى عصر ريجان التى مجدت القوة الفردية لحل المشكلات السياسية من خلال مزيج من سيل الأسلحة النارية وضخامة العضلات. ولقد كان النجاح المفاجئ الهائل لأفلام الحركة من نمط الخيال العلمى مثل "المدمر" (١٩٨٤) سببًا فى تثبيت أقدامه، ليستمر نجاحه الذى اكتشفه بفيضان من أفلام الحركة مثل "كوماندو" (١٩٨٥)، و "معاملة خشنة" (١٩٨٦)، و"الرجل الذى يجرى" (١٩٨٧) و "المفترس" (١٩٨٧) و "الحرارة العالية" (١٩٨٨). وعلى الرغم من أنه لم يحصل على الشهرة العالية التى حصل عليها سيلفستر ستالونى فى سلسلة رامبو، فإن هذه الأفلام عززت قوة شوارزينجر فى شباك التذاكر فى أنماط أفلام تتكلف ميزانيات عالية، لكنها تحصد أرباحًا عالية.

حاول شوارزينجر أن يوسع نطاقه بالظهور فى فيلمين كوميديين: "التوأم" (١٩٨٨) و"شرطى حضانة الأطفال" (١٩٩٠)، لكن أدواره فى الأفلام التى حققت نجاحًا ساحقًا مثل "الذاكرة الكلية" (١٩٩٠) و"المدمر٢: يوم الحساب" (١٩٩١) زادت من إحكام قبضته على نمط أفلام الحركة عالية التكاليف التى تحتشد بالمؤثرات الخاصة. لقد زادت ميزانيات هذه الأفلام الملحمية فى قفزة كبيرة خلال نهاية الثمانينيات، وأصبحت الحلقات التالية للأفلام والنجوم ضروريين لضمان جاذبية شباك التذاكر، وتقدر ميزانية "المدمر٢" بما يزيد على ٨٠ مليونًا من الدولارات، منها ١٤ مليونًا لشوارزينجر، وهو ضعف إجمالى تكاليف إنتاج الفيلم الأصلى "المدمر".

وبعد قيامه بدور آلة القتل الشريرة فى "المدمر"، كانت خطوة شوارزينجر التالية فى اتجاه لعب دور البطل مما تطلب تغيرات فى صورته. فعلى النقيض من أدواره السابقة التى كانت تتسم بالعنف البالغ، قدم فيلم "المدمر٢" آلة قتل تصبح صديقًا للصبى الصغير الذى سوف يصبح بطل المستقبل، ويتعلم كيف يصبح أرق وأكثر عطفًا (إنه لم يعد يقتل، إنه فقط يطلق رصاصاته على الأقدام)، حتى إنه يقدم المساعدة فى آخر الفيلم بتدمير نفسه لكى ينقذ العالم. تعزز هذا التحول فى فيلم" آخر أبطال الأكشن" (١٩٩٣) الذى كان متوجهًا للجمهور الأصغر سنًا، وفيه كانت الكوميديا والسخرية من الذات على نفس القدر من أهمية العنف. وعلى الرغم من ميزانية الفيلم التى بلغت ٧٠ مليونًا من الدولارات فقد أخفق فى تحقيق التوقعات منه، من جانب؛ لأن شركة كولومبيا أصرت على توزيعه أمام فيلم سبيلبيرج" حديقة الديناصورات" الذى حصل على مساحة أكبر من اهتمام الإعلام وشباك التذاكر. لقد تسبب فشل الفيلم فى أن يهز ثقة هوليوود فى شوارزينجر، الذى كان فى يوم ما ضمانًا لشباك التذاكر لأفلام الحركة ذات الميزانيات الباهظة.

إدوارد آر أونيل[*]

من أفلامه:

"فلتبق جائعًا" (١٩٧٦)، "المضخة الحديدية" (١٩٧٧)، "المــدمر" (١٩٨٤)، "سونيا الحمراء" (١٩٨٥)، "كوماندو" (١٩٨٥)، "معاملة خشنة" (١٩٨٦)، "الرجــل الذى يجرى" (١٩٨٧)، "المفترس" (١٩٨٧)، "الحرارة العالية" (١٩٨٨)، "الــذاكرة الكلية" (١٩٩٠)، "المدمر ٢: يــوم الحــساب" (١٩٩١)، "آخــر أبطــال الأكــشن" (١٩٩٣)، "أكاذيب حقيقية" (١٩٩٤)، "جونيور" (١٩٩٤).

ستيفن سبيلبيرج

(١٩٤٧ ــ   )

فى أقل من عشرين عامًا، انتقل ستيفن سبيلبيرج من كونه مخرجًا شابًا موهوبًا فى البرامج التليفزيونية إلى منتج مخرج تتجاوز ثروته الشخصية ٢٠٠ مليون دولار، جعلته من بين أكثر الشخصيات شهرة فى الولايات المتحدة الأمريكية، إلى جانب الشخصيات الشهيرة فى صناعة التسلية مثل روى ديزنى ومارك جودسون وليو واسرمان وميرف جريفين. أن هذا المسار يفصح عن الظروف السائدة فى صناعة السينما خلال تلك الفترة، بقدر ما يفصح عن موهبة سبيلبيرج. وعلى عكس جورج لوكاس ومارتين سكورسيزى اللذين تخرجا فى مدارس السينما، فإن سبيلبيرج بدأ الإخراج للتليفزيون وعمره ٢٢ عامًا ولم يكمل دراسته الجامعية أبدًا. ومنذ عام ١٩٦٩ وحتى ١٩٧٣ أخرج بعض الحلقات فى "كولومبو" و"ماركوس ويلبى" و"إم دى"، و"معرض الليل" و"اسم اللعبة"، بالإضافة إلى جزء ممتاز من إحدى حلقات "معرض الليل" (١٩٦٩) التى يبلغ طولها طول الأفلام الروائية الطويلة.

كان صعود سبيلبيرج السريع إلى قمة الصناعة مرتبطًا بمباراة بين ذكائه الإخراجى فى عالم التسويق وموهبته فى التوقع والتتبع لتغيرات ربحية أنماط هوليوود. وبعودة السيطرة الاقتصادية للفانتازيا، وأفلام الرعب، وأفلام الحركة خلال السبعينيات والثمانينيات، كان سبيلبيرج قادرًا على أن يجد منفذًا مربحًا لمواهبه. لقد ركب ذروة موجه أفلام فانتازيا الخيال العلمى فى أعقاب "حرب النجوم" بفيلميه "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧) و"إى تى القادم من خارج الأرض" (١٩٨٢)، واستثمر ازدهار أفلام الرعب فى أعقاب "طارد الأرواح الشريرة" بفيلمه "الفك المفترس" (١٩٧٥). وأعطى نمط فيلم المغامرات والحركة

لمسة من سحر كتب مسلسلات القصص المصورة بسلسلة أفلامه عن "غزاة الطوف المفقود" (١٩٨١، ١٩٨٤، ١٩٨٩)، التى صنعها مع صديقه مخرج "حرب النجوم" جورج لوكاس). ومع "اللون القرمزى (١٩٨٥) و"إمبراطورية الشمس" (١٩٨٧) حاول سبيلبيرج أن يكسب مزيدًا من الاعتراف بأنه مخرج جاد، لكن الفيلمين تشوها بسبب إفراطه فى استخدام مهارته التقنية لإثارة المشاعر. ومن عام ١٩٨٩ إلى ١٩٩١ عانى سبيلبيرج من إخفاق جماهيرى ونقدى لفيلمين له، هما "دائمًا" (١٩٨٩) و"هوك" (١٩٩١) مما هدد مكانته كمخرج تجارى مهم، لكن عودته إلى الإخراج مع "حديقة الديناصورات" و"قائمة شيندلر" (وكلاهما فى عام ١٩٩٣) حققا له معا النجاح فى شباك التذاكر والإطراء فى الجانب النقدى.

إن دور سبيلبيرج فى هوليوود المعاصرة يذهب إلى مدى أبعد من مجرد كونه مخرجًا، وليس فقط لأنه قام بإنتاج الأفلام التى أخرجها، عادة بالاشتراك مع كاثلين كينيدى وفرانك مارشال، ولكنه لأنه عمل أيضًا كمنتج منفذ ـــ وكموزع أيضًا لشركة يونيفرسال ـــ فى قائمة متنوعة من الأفلام التى تضم بعضًا من أكثر الأفلام الناجحة تجاريًا خلال الثمانينيات. وباعتباره نصيرًا لفترة طويلة لروبرت زيمكيس، فإن له دورًا فى "العودة إلى المستقبل" (١٩٨٥) وحلقاته التالية، بالإضافة إلى "من ورط الأرنب روجر فى التهمة" (١٩٨٨). وبالإضافة إلى ذلك، فقد لعب دورًا فى إنتاج فيلم توبى هوبر "الروح الشريرة" (١٩٨٢)، وفيلم جو دانتى "جريملنز" (١٩٨٤)، وفيلم أكيرا كيروساوا "حلم" (١٩٩٠).

وعلى الرغم من أن أفلامه تميزت بالاتساق فى إظهار الخبرة التقنية وذكاء البناء الذى يقوم بالتسويق، فإن اهتمامات سبيلبيرج تغيرت عما كانت عليه فى بداية حياته الفنية وفى أفلام التشويق شديدة الإثارة "مبارزة" (١٩٧٢) و"الفك المفترس" (١٩٧٥)، خلق سبيلبيرج رؤية عدمية للعالم يمكن أن ينطلق فيه العنف المتبلد فى أية لحظة، ويأخذ الناس العاديين كضحايا. ولكن فى "لقاءات قريبة" تحول سبيلبيرج إلى خلق أحلام اليقظة، حيث يمكن لسحر السينما أن يعيد تجسيد دهشة سبيلبيرج

الطفولية فى الطاقة العاطفية للفيلم. وليس من الغريب أن إحدى تيمــات ســبيلبيرج التى تعاود الظهور إمكانية التوافق بين الأجيال، بين البالغ والطفل، مثلما كان فــى فيلم "هوك" سيئ الحظ، وفيه كان على بيتربان البالغ أن يستعيد إحــساسه بالخيـــال الطفولى. أن الجانب المظلم القاتم فى أفلامه الأولى قد اختفـــى، وتغيـــرت رؤيـــة سبيلبيرج تجاه العنف ليصبح أكثر تبسيطًا فى صراع ثنائى بين الطيب والشرير.

إن الرعب المرير فى أفلامه الأولى مايزال يحيــا فـــى ضـــراوة "حديقـــة الديناصورات"، وهى الضراوة التى تتجاوز بقدر من الصعوبة إلى جانـــب دروس الفيلم الأخلاقية. كما أن "قائمة شيندلر" يقدم أيضًا حكاية أخلاقية قائمة يقـــوم فيهـــا مغامر رأسمالى يشبه السماسرة بالعثور على ضـــميره الأخلاقـــى خـــلال فتـــرة الهولوكوست. وعند نهاية الفيلم، نرى الناجين الحقيقيين على يد أوسكار شيندلر مع أبنائهم يصحبون ممثلى الفيلم الذين قاموا بأدوارهم إلى شاهد قبر شيندلر الحقيقـــى، وبذلك فإنه لا يحقق فقط التصالح والتوافق بين هوليوود والواقع التاريخى، ولكـــن بين الآباء والأبناء، وبين سبيلبيرج وتراثه اليهودى.

أخيرًا حقق "قائمة شيندلر" فوزه الذى أنتظره طويلاً بجائزة الأوسكار عـــن أفضل مخرج، وفى نفس العام حل "حديقة الديناصورات" مكان "إى تـــى" كـــأكثر الأفلام حصدًا للأرباح فى كل تاريخ السينما (حتى تلك اللحظة)، كما جلب له "قائمة شيندلر" الاعتراف بأنه أفضل مخرج منتج مربح فى هوليوود يتمتع بأفلام جـــادة. وداخل صراع هوليوود الطويل بين طموحاتها الفنية والأخلاقيـــة، وبـــين الواقـــع الصعب بشباك التذاكر، استطاع سبيلبيرج أن يحقق بعض التوافق والتصالح.

إدوارد آر أونيل

من أفلامه:

"مبارزة" (١٩٧٢)، "إكسبريس شوجرلاند" (١٩٧٤)، "الفك المفترس" (١٩٧٥)، "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧)، "١٩٤١"، (١٩٧٩)، "غزاة الطوف المفقود" (١٩٨١)، "إى تى القادم من خارج الأرض" (١٩٨٢)، "إنديانا جونز والمعبد الملعون" (١٩٨٤)، "اللون القرمزى" (١٩٨٥)، "إمبراطورية الشمس" (١٩٨٧)، "إنديانا جونز وآخر الحروب الصليبية" (١٩٨٩)، "دائمًا" (١٩٨٩)، "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣)، "قائمة شيندلر" (١٩٩٣).

السينما الطليعية: الموجة الثانية

بقلم: إيه إل ريس

ولدت السينما الطليعية الأوروبية من جديد، وعلى نحو مثير للدهشة بعد الحرب العالمية مباشرة، منذ الخمسينيات، مع الحركات الدادائية الجديدة مثل فلوكسوس، وليتريزم. والفن الفعل. وكما فى العمل الأصلى "كاباريه فولتير" ولأسباب مشابهة فإن التهكم والمبالغة كانا أسلحة الاحتجاج الاجتماعى والثقافى. ولكن السينما كعنصر من "الثقافة القنبلة" كانت هامشية فى أغلب الأحوال، حتى عندما صعدت حركة "الأندرجراوند" ــ باسمها الملائم الذى يعنى "تحت الأرض" ــ إلى السطح من رؤية الجماهير خلال الستينيات، وعلى سبيل المثال فقد عرض فيلم واحد للفنان من المدرسة "الظرفية" جاى دى بورد عرض فى معهد الفن المعاصر فى عام ١٩٥٢.

وحتى ذلك الحين، كانت الريادة قد انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، كما حدث مع فن التصوير التشكيلى عندما حلت نيويورك مكان باريس كعاصمة ثقافية للحداثة. وبانتصار التعبيرية التجريدية فى الأربعينيات، بدأ صانعو أفلام تجريبيون فى موجات جديدة فى تجريب السينما كفن رفيع. لقد كان الأمريكيون أكثر إيجابية من الأوروبيين تجاه ميراثهم المشترك مع السريالية الدادائية، لهذا أرادوا أن يصنعوا فنًا، ليس أن يلغوا الفن. أن هذه السمة المميزة كانت رؤية شخصية، والقاعدة لكل من السينما التجريدية التى اتخذت من كاليفورنيا قاعدة لها، والقصائد السينمائية القصيرة التى صنعتها مستعمرات الفنانين فى لوس أنجلوس وسان فرانسيسكو ونيويورك.

إن هذا الموقف الشخصى كان ماديًا وأيديولوجيا فى وقت واحد. فالكاميرات ١٦مم المحمولة ذات العدسات متغيرة البعد البؤرى وسرعات التصوير المختلفة يمكن أن توجد فى خردة الحرب أو فى سوق أفلام الهواة، كما وضعت التقنيات الرخيصة والمرنة ــ بالمعنى الحرفى للكلمة ــ أدوات إنتاج الأفلام بين أيدى

صناعها. ولأن مقاس ١٦مم أصبح هو الشكل المعتاد للعرض فى الكليات الجامعية ونوادى السينما وجماعات الفن، فقد فتحت دوائر جديدة أبوابها أمام الحركة الطليعية. ومثل ندوات قراءة الشعر التى تزايدت خلال ذلك العقد، فإن صناع الأفلام قدموا وناقشوا أفلامهم بأنفسهم. وفى وقت كانت فيه نظرية "المؤلف" يتم تطبيقها وسط حالة من الجدل فى سينما التيار السائد، فإن الحركة الطليعية أكدت على العلاقة المباشرة والشخصية بين العمل الفنى ومؤلفه، كما أكدت على رد فعل الجمهور، فى نوع من التحدى لنظام السينما التجارية، من الإنتاج إلى الاستقبال.

وعلى الشاطئ الغربى للولايات المتحدة، ترأس أوسكار فيشينجر إعادة إحياء الحركة التجريدية "تصوير الحركة"، وهو نفس عنوان فيلمه الذى صنعه فى عام ١٩٤٧، ومثل رفيقة المنفى لين لاى، فإن عمله أصبح أكثر نقاء كلما كانت حياته الفنية المهنية تخفق تجاريًا (لقد كانت الأزمة الفاصلة فى حياة فيشينجر هى رفض شركة ديزنى لتصميماته التجريدية لفيلم "فانتازيا"). كما اكتشف عدد قليل من الرواد الأمريكيين فن التحريك التجريدى، وكانوا يضمون مارى إلين بيوت، رائدة الفن البصرى الإلكترونى، وهارى سميث الذى كان يرسم بيده أفلامه الأولى، والأخوين جون وجيمس ويتنى اللذين تحولا إلى تجريب التقنيات والألعاب الضوئية لاكتشاف فن المصادفة.

السايكودراما وما بعدها

فى خط مواز لإعادة إحياء نزعة التجريد التجميعى، أعاد صناع الأفلام الأمريكيون ابتكار القصيدة السينمائية الروائية. فقد صيغت السايكودراما (أو "الفيلم ــ النشوة") بطريقة الحلم، والشعر الغنائى، والرقص المعاصر. وهى بشكل نمطى تقوم بدور الصراعات الشخصية لبطل محورى. أن سيناريو الرغبة والفقدان، الذى يعرض من وجهة نظر وعى منفرد حاكم، ينتهى إما بالخلاص أو الموت. وضد النزعة الواقعية، كان التوليف المونتاجى يوحى بانتقالات ناعمة فى المكان والزمان، الكاميرا الذاتية المنسابة تبدو كأنها مشاركة فى الحدث أكثر من كونها أداة تسجيل محايدة.

إن هذه الحركة الطليعية الروائية تتمثل فى أفلام كلاسيكية جديدة مثل "أشراك ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣) من إخراج مايا ديرين وألكسندر هاميد. أن السرد المتداخل يوقع البطلة الشابة (التى تقوم بدورها مايا ديرين) فى الفخ تمامًا كالمكان المتفسخ الذى تقيم فيه. وفيما يشبه الرمز فإن سكينًا تهرب من قبضتها، وينقطع الحدث، وتدور أسطوانة فى غرفة خالية، ويظهر هاتف منزوع من على مقبضه. وتبدأ ملاحقة فانتازية لشخص نكاد نلمحه، لتنتهى الملاحقة بالعنف أو ربما بالانتحار. أن الفيلم بنزعته الشهوانية الفرويدية (على الرغم من اعتراض ديرين على الملصق) يجمع بناءه اللولبى بكاميرا تقدم صورًا مبهرة، ومؤثرات خاصة أنجزت بتقنية القناع (كما فى المشهد الذى تواجه فيه المرأة النائمة نسخًا متعددة من ذاتها تتكاثر فى الأحلام المتعاقبة). إن البطلة والمتفرج يبحثان عن خيوط تربط ما نراه على الشاشة، كما أن تيمة البحث تتردد أصداؤها فى موضوع الفيلم وأسلوبه.

إن النهضة السينمائية فى الأربعينيات، التى لم تتوان ديرين أبدًا عن الدعاية لها، كانت جزءًا من ثورة أوسع فى الثقافة الأمريكية، فقد شملت بزوغ التصوير

التشكيلى فى "النمط الأمريكى" (باستخدام عبارة جرينبيرج)، والمدارس المتنافسة فى الشعر والرواية الحديثين، وإبداعات ميرس كانينجهام فى الرقص، وجون كيدج (فى علاقة قريبة مع السينما الطليعية) فى مجال الرقص. لقد كان خليط الفنون عند تلك النقطة مشوشًا أكثر من كونه منظمًا، وإذا كان بعض الأوروبيين يكتشف عنصر الانصهار فى تجميع مزيج من وسائل الاتصال، فإن الأمريكيين كانت لديهم رغبة أكبر فى اكتشاف حدود حرة للفنون ورغبة أقل فى إزالة الحدود بينها. وفى هذا الضوء، فإن عودة ظهور الدراما السينمائية فى مناخ ثقافى تسوده التجريدية المطلقة فى الفن والموسيقى والرقص لم تكن أمرًا شاذًا كما كانت تبدو، فقد أعادت التدريب على الجدل القديم بين السينما كتصوير تشكيلى والكاميرا كرؤية عين، وكانت كل وجهة نظر تزعم أنها تعبر عن المجال المتفرد للسينما كشكل فنى جمالى.

وينتقل بعض الفنانين (مثل هارى سميث) بين وجهتى النظر. لكن البعض تمسك بالتجريد المطلق، حيث لا تظهر أشكال يمكن تعرفها فى الواقع (مثل الأخوين ويتسنى) التى رآها البعض الآخر على أنها تنكر قدرة الكاميرا على أن تصور "الأشياء كما هى" (مثل ديرين). وبالنسبة لديرين فإن السينما كانت تملك عنصرًا موضوعيًا تفتقده الفنون الأخرى بطبيعتها. وفى نفس الوقت فإن قدرة السينما على التلاعب بالزمان والمكان كانت من قدرات السينما كشكل فنى؛ حيث إن التوليف يمكن أن يقوض الواقعية السطحية للتصوير السينمائى لكى تخلق لغة جديدة هى لغة السينما وحدها.

لقد شملت هذه الفترة من التجريب الأفلام الأولى لكينيث أنجر، وكيرتس هارينجيتون وسيدنى بيسترسون. لقد كانت النغمة الأساسية لديهم هى الكوميديا السوداء والأزمة الأوديبية. أن الابن الهارب فى فيلم هارينجيتون "على الحافة" (١٩٤٩) يتم سحبه حرفيًا بواسطة خيوط تغزلها الأم، بينما فى فيلم جيمس بروتون "عيد الأم" (١٩٤٨) يلعب الكبار دور الأطفال. أما فيلم بيترسون "أحذية من الرصاص" (١٩٤٩) الذى صنعه مع طلبة الفنون فى سان فرانسيسكو – الذين

كانوا أيضًا من قدامى المحاربين الذين بقوا على قيد الحياة من الحرب ـــ فيـــصور من خلال عدسة مشوهة أمًا تشبه "كرنبة" كاليفورنية، وابنها الذى يرتدى ملابـــس الغواصين، وصوت صرير خشن لتنويع على الأغنية الشعبية القديمة "ما هذا الـــدم الذى على سكينك يا إدوارد؟" تغنى بواسطة فريق كورس متنافر الأصوات.

على النقيض، فإن البحارة الخياليين فى فيلم أنجر "ألعـــاب ناريـــة" (١٩٤٧) الذين يضربون البطل بوحشية، يتم اختيارهم من مونتاج أيزنـــشتين ولـــيس مـــن البحارة الأمريكيين، ولكليهما يهدى الفيلم تكريمًا مع أغنية "كريسماس سعيد وعيـــد ميلاد بلوغ السابعة عشر". أن إضاءة حارقة تؤدى بالبطل الحالم إلى صـــدمة، ثـــم إلى الموت، ومنها يتم إنقاذه بواسطة صب اللبن على جسده والاستحمام فى الضوء الصادر من خلال صاروخ منتصب من الألعاب النارية. ويستيقظ الحالم إلى الوعى من جديد، وقد وجد نفسه فى سريره، لكنه "لم يعد وحيدًا".

أما مارى مينكين فقد أخذت بالفعل خطوة حاسمة فى اتجاه تحرير الكاميرا من مركزية العين البشرية، التى يفترض أننا نرى كل السرد الفيلمى من خلالها، حتى فى أكثر أعمال السايكودراما راديكالية. ففى فيلمها "تنويعات بصرية علـــى نوجوتشى" (١٩٤٥) ـــ الذى كان مخططًا له فى الأصل ليصحب فـــيلم الباليـــه "الفصول" لكيدج وكانيسجهام ـــ فإن كاميرتها المحمولة تستعرض فـــى حركـــة بانورامية نحتًا تجريديًا لكى تخلق رقصة مرتجلة فى الفراغ. وفى عبورها البارع بين التجريدى والتصويرى، فإنها تبحث عن شكل غنائى سيقوم بوظيفة الـــسرد. وكانت تجاربها الأخيرة فى تحويل أشكال "الأمور اليومية" بالكـــاميرا والـــضوء والتحريك المعكوس (تحويل الحركة الواقعية إلى تحريك) قد قامت بتجميعها تحت اسم "كراسة الملاحظات" (١٩٦٣). أن تحرر مينكين من الدراما السينمائية ـــ فقد كانت مصورة تشكيلية على عكس معظم الطليعيين الذين جاءوا من عالم الكتابـــة ـــ قد ألهم الشاب ستان براكيدج لكى يتبنى حركة الكاميرا الحرة فى فيلمه "توقع الليل" (١٩٥٨).

كما تحولت ديرين وأنجر بعيدًا عن السايكودراما فى الخمسينيات، وأصبحت أفلامهما أكثر تجريدية وتشكيلية، وكلاهما انساق إلى السحر وأصبح خبيرًا فى تأسيس الأساطير، من هاييتى بالنسبة ديرين، وأسطورة أليستر كراولى بالنسبة لأنجر. ومع ذلك فإن أفلامهما كانت تضرب بجذورها أيضًا فى التقاليد التى منحت الأولوية للرؤية المتولدة عن الصورة، والبناء المونتاجى. لقد أكد أنجر على العنصر الأول منهما، على نحو شديد التعقيد فى فيلمه "تنصيب قبة المتعة" (١٩٥٤- ١٩٦٦)، الذى استغرقه خلال الخمسينيات وصنع أنجر له عدة نسخ مختلفة خلال عشرين عامًا، منها نسخة تعرض على ثلاث شاشات. أن المزج والطبع المتعدد لخواتم الساحر المتلألئة، وشعارات المملكة، أدت إلى طقس يثير الشهوة؛ حيث تقوم الأقنعة وتكوين الأجساد والتمثيل غير المتقن على السخرية المتعددة من أسلوبية الفيلم بالغة الإفراط.

لقد كانت الأسطورة والرقص محوريين لكل من أنجر وديرين. وعند ديرين أخذا ذلك شكلاً كلاسيكيًا، كما فى الفيلم الأخير من ثلاثيتها فى السايكودراما "طقس فى زمن متحول الأشكال" (١٩٤٩) وفيه تظهر أيضًا أنابيس نين. وهنا تتحول حفلة كوكتيل إلى لعبة أطفال (عن طريق إيقاعات تجميد حركة الكادر)، والأبطال ـــ الذين لعب أدوارهم ديرين والممثلة الزنجية ريتا كريستيانى ـــ يغيران من هويتهما فى مشهد ختامى تحت الماء: "العبور من الأرملة إلى العروس"، وهو المشهد الذى يعرض فى فيلم سالب (نيجاتيف).

أما أفلامها الأخيرة فلم تعد تحول حالة النشوة إلى تجربة سايكولوجية، وفى فيلمها "تأمل عن العنف" (١٩٥٣) تتجسد هذه النشوة فى حركات باليه طقسية لملاكم على الطريقة الصينية. إن أداءه البطىء يكشف عن البناء الهندسى الأفعوانى لمحارب بلا أسلحة، بصحبة موسيقى الفلوت، ويسرع الإيقاع مع ضربات الطبلة، حتى مونتاج مفاجئ يقطع المكان الداخلى إلى سطح بناية تظهر الملاكم الذى يدور كالدوامة، وهو الآن فى ملابس طقسية وسيف، ويعاد التتابع

الأول، هذه المرة فى حركة عكسية يصعب إدراك التلاعب فيها. لكن أفلام ديرين الأولى التى تتسم بالذكاء تلقى بظلالها على الأسلوب المقل جدًا فى شكليته فى أفلامها الأخيرة، وهو ما ينبئ عن الفيلم البنائى بعد عقد من الزمن، وفى بلاغة ديرين الواضحة باعتبارها "صوتًا للمرأة".

وكانت أعمال أنجر تؤكد على قدرته على استباق زمنه، وإن كان ذلك بطريقة أخرى. فبعد قضاء الخمسينيات فى أوروبا، حيث صنع الفيلم الباروكى الغريب "Eaux d' artifice " (١٩٥٣) وبدأ العمل فى مشروعات أخرى، عاد على نحو مدهش (ومتفرد بالنسبة له) إلى الحياة المعاصرة ــ وقد تحولت إلى أساطير حيوية ــ مثل فيلمه "ارتفاع برج العقرب" (١٩٦٤) الذى كان استجابة لثقافة الشباب والروك التى وجدها فى أمريكا بعد غيبته عنها طوال خمسة عشر عامًا. لقد كان ذلك بالنسبة لأنجر بداية عصر شيطانى وشيك الحدوث، فتحولت رموزه إلى شفرات فى الطقوس النرجسية لثقافة "راكبى الدراجات النارية". يبدأ الفيلم بتعويذة تسجيلية هادئة لتلك الجماعة الشيطانية، وهم يرتدون ملابس على الطريقة النازية ويقفون فى أوضاع كهنوتية وببطء يتحول المونتاج إلى الرؤية الذاتية، فراكب الدراجة النارية الذى يشم الغراء "يرى العالم فى لون أحمر"، ومشاهدى فيلم "الشاب البرى" تعرض لقطات لمارلون براندو على شاشة التليفزيون، والمسيح من فيلم دينى صامت، تتقاطع جميعًا مع قصص مصورة وكادرات خاطفة للفاشية والجنس. وبعد انتهاء طقوس القبيلة، وانتهاك قدسية الكنيسة، ينتهى الفيلم بمونتاج سريع للدراجات النارية المتسابقة والموت وأصوات وأضواء سيارات الشرطة.

لقد أصبح "العقرب" فيلمًا كلاسيكيًا لدى جماعات ثقافة الأندرجراوند الخاصة، فى جانب بسبب تيمته التى تدخل إلى عالم "الشباب المقضى عليه بالهلاك". لقد كان الفيلم بالنسبة لأسلوب أنجر غريبًا؛ لأنه ينفتح على عدة أساليب، وقد أصبح الآن يميل إلى أسلوب الأندرجراوند، ويجمع بين اللقطات القديمة، والبورتريهات الأسلوبية، والارتجال، والنزعة التسجيلية (داخل بناء شكلى يتحرك

من الداخل إلى الخارج، يبدأ وينتهى بضوء صناعى). وقبل كل شيء، وهو الذى لم يسبقه فى ذلك إلا فيلم بروس "الشعاع الكونى" (١٩٦١)، كان شريط الصوت مصنوعًا من موسيقى الروك (بما فيها "القطيفة الزرقاء" الذى كان عنوان فيلم تال لديفيد لينش). ومن جانب آخر، فمن خلال ديريك جارمان، المعجب البريطانى بأعمال أنجر، كان لفيلم "العقرب" تأثير مهم على تطور الأشكال المعقدة لموسيقى الفيديو، التى كانت تحتفى وتسخر فى أن واحد من موضوعها خلال الثمانينيات.

الأندرجراوند

خلال الخمسينيات، اتخذ الفن الحديث أشكالاً مؤسسية تحت اسمه المكتسب الجديد "الحداثة"، وهو ما تسبب في رد فعل من الفنانين المعارضين أو الرافضين للخضوع تحت مؤسسات. ولإصرارهم على بقاء الفن خارج المتحف وقواعده، فإنهم نظروا إلى الفترات المبكرة (خاصة فن الدادا) عندما كانت الأهمية الأولى في الفن "للحظة السالبة"، أي الفن كنقد الواقع. لقد أصبحت هذه الحركة فيما بعد "الثقافة المضادة"، أو بالاسم الأكثر شهرة "الأندرجراوند". أن التحول في التسمية له دلالة، فالطليعية لها دلالات عسكرية في "الحرس الطليعي" أو في الصفوف الأمامية للفريق، أما المصطلح الثاني "الأندرجراوند" فيوحي بالمقاومة السرية، والاختفاء في الأنفاق بدلاً من الهجوم، في أصداء للتوحد مع حركات بعد الحرب في المناضلين والأسرى.

لقد تشكلت حركة الأندرجراوند من مجموعات وأفراد ذات علاقات فضفاضة يمزجون السخرية، وتحطيم الأصنام، والتصلب في المعتقدات. وتجسدت هذه الحركة في طيف واسع، يبدأ بالشعر الإيقاعي وحتى فنون الأداء العدوانية والتصوير التشكيلي الآلي عند بينو جاليتزيو، وتجارب جماعة فلوكس، و"الموسيقى العشوائية" لجون كيدج. لقد كانت ثقافتها تستمد طاقتها من "صحافة الأندرجراوند" المتنامية للنشرات والمجلات، التي بثت "روح العصر" حتى في البلدان البعيدة مثل اليابان، بل في الاتحاد السوفيتي، حيث كانت حركة سرية بحق.

إن جذور الأندرجراوند التي أثمرت في الستينيات تكمن في أعقاب الحرب العالمية، فمنذ بداية الخمسينيات كانت الأفلام تصنع مرة أخرى في فرنسا على أيدي جماعات متفرقة معادية "لصناعة الثقافة". لقد بدأ الهجوم على الثقافة مع جماعة "الحرفيين" (من حروف الهجاء) في باريس، تحت قيادة إيزيدور إيسو منذ عام ١٩٤٧، وكان هجومها على المعنى والقيمة يعود إلى الشاعر رامبو، ونيتشه،

وداد، والذى سبق زمنه ويليام بوروز. لقد قطع إيسو وموريس لوميتر ـ بالمعنى الحرفى للكلمة ـ لقطات متفرقة من أفلام تجارية إلى قطع صغيرة، كما قاموا بخربشة الفيلم والرسم عليه، وإضافة نصوص وقنوات صوت، لنزع المعنى من اللقطة الأصلية. لقد كانت تلك الأعمال شديدة الطول فى العادة من بين أسلحة "الحرفيين" لصنع قصائد من الكولاج، والبيانات، والمنشورات التحريضية.

وهكذا فإن الفن كشكل من أشكال "التدخل" الاجتماعى وصل إلى مدى أبعد (على الأقل من الناحية النظرية) على أيدى جماعة "الموقفية"، وهى جماعة عالمية ضمت "الحرفيين" الساخطين الذين تبعوا ديبورد بعد انشقاقه عام ١٩٥٢ عن إيسو. وكانت جريدتهم "الموقفية العالمية" (١٩٥٨-١٩٦٩) من بين المؤثرات على جودار، بسبب هجومها المنفرد على "المجتمع كفرجة" بمزيج من الكولاج، والنظرية الهجومية على عالم المدن. وبالنسبة لتلك المدرسة، لم يكن جودار إلا "فردا آخر من أفراد البيتلز". أما أفلام ديبورد الستة (١٩٥٢-١٩٧٨) فقد كانت كولاجًا من لقطات أرشيفية من مختلف الأنواع، مع إضافة شريط للصوت مصنوع فى أغلبه من اقتباسات ـ لقد عرضت هذه الأفلام نادرًا، وقد سحبها ديبورد تمامًا فى عام ١٩٨٤، كاحتجاج على الجريمة التى لم يصل إلى مرتكبها فى اغتيال الناشر اليسارى جيرار ليبوفيتش، وظلت الأفلام بعيدة عن العرض حتى انتحار ديبورد بعد ذلك بعشر سنوات. وفى فيينا، كان الفنانون الراديكاليون فى أعقاب الحرب العالمية مباشرة بدورهم كارهين لتحويل الفن إلى سلعة، لكنهم لم يرفضوا النشاط الفنى (كما فعل "الموقفيون"). إن إحدى جماعات فيينا ضمت الفنانين وصانعى الأفلام فيلكس راداكس، وبيتر كوبيلكا، وأرنولف راينر. وكانت تجاربهم فى النظم الشكلية والحسابية تعتمد على فلسفة فيبر ومدرسة فيينا ما قبل الحرب مثلما يتبدى فى مونتاج كوبيلكا السينمائى والصوتى فى فيلمه "موازييك فى الثقة" (١٩٥٤-١٩٥٥). أما فيلمه التجريدى "أرنولف راينر" (١٩٥٨-١٩٦٠) فقد استخدم نصًا موسيقيًا جرافيكيًا لكى يفرض أنماطًا تبادلية من كادرات سوداء

وبيضاء، بينما استخدمت أفلامه "أدينبار" (١٩٥٧) و"شوشـاتر" (١٩٥٨) الإعـادة الدائرية لحركات إنسانية صغيرة وألوان متدفقة. وقد حصلت أفلام عديدة لكوبيلكـا على ممولين على الرغم من طموحاتها التجريدية، ففيلم "أدينبار" براقـصيه الـذين يظهرون فى صور مسطحة أصبح إعلانًا عن مقهى يحمل هذا الاسم.

وانجذبت جماعة أخرى ـ تضم كيرت كرين ـ إلى فكرة أداء "الفن الحـى" بالمواجهة، كما مارسه هيرمان نيتش وأوتو موهيل تحت شعار "الحركة الماديـة". فقد سجل كرين أفعال موهيل العدوانية فى أفلام كانت فى الوقـت ذاتـه تكـشف الإدراك والزمن السينمائى. كما صنع أيضًا ما يزيد على ثلاثين فيلمًا قصيرًا وفيها تتغير اللقطات فى سلسلة ثابتة، مثل فيلم "تى فى" (١٩٦٧)، أو يـستخدم الحركـة والقطع السريعين مثل فيلم "٤٨ وجهًا من اختبار زونـدى" (١٩٦٠) لكـن أفلامًـا أخرى أخذت وجهة أخرى فى الحياة العادية، مثل الفيلم المرح، الذى يكشف عـن نفسه فى عنوانه "فيلم الأكل والشرب والتبول والتبرز" (١٩٦٧) أو تلك التى تصور الطبيعة باستخدام تقنيات مرور الزمن أو الطبع المتعدد، مثل "أشجار فى الخريـف" (١٩٦٠) أو "أسيل" (١٩٧٥).

لقد كانت سينما الأندرجراوند فى الولايات المتحدة فى البداية تشمل العديـد من النشاطات غير التجارية، أو المضادة للنزعة التجارية، أو نصف التجارية، التى تضم أفلامًا تسجيلية وروائية، وتمتد فيما وراء حـدود الطليعيـة الفنيـة بمعناهـا الضيق. كانت الفكرة الرئيسية هى التلقائية والارتجال، مع اسـتعانة بـين الحـين والآخر بسينما الحقيقة وتقنياتها، مثلما يبدو فى الأعمال المبكرة لجون كـازافيتيس وأيضًا شيرلى كلارك، الراقصة السابقة التى تحولت من أفلام الرقص إلى صـنع أفلام مثل "الرابطة" (١٩٦٠ ـ مع فرقة "المسرح الحـى") وفـيلم "العـالم البـارد" (١٩٦٢). وفى عام ١٩٦٠ التحق فنانو نيويورك الطليعيـون بهـؤلاء المـستقلين ليكونوا "مجموعة السينما الجديدة": "نحن لا نريد أفلامًا زائفـة مـصقولة ـ نحـن نفضلها خشنة غير مصقولة ولكن حية"، هذا ما كان يقوله بيانهم. "نحـن لا نريـد

أفلامًا وردية، نحن نريدها بلون الدم". لقد كان المزاج السائد فى هذه الحقبة مجسدًا على نحو ساخر فى فيلم كازافيتيس "ظلال" (١٩٥٧) حيث كان بلطجية الشوارع يواجهون معرضًا للفن الحديث.

وبالمثل كان الفيلم شبه المرتجل "اجذب زهرة المارجريتا" (١٩٥٨) لروبرت فرانك وألفريد ليزلى، وكان من بطولة شاعرى الإيقاع ألان جينزبيرج وجريجورى كروسو (بالإضافة إلى الشابة دلفين سيريج تحت اسم مستعار) وصوت التعليق بواسطة جاك كيرواك. وكان مثله فى المرح والاحتواء على الحكايات المجازية فيلم "سارق الزهرة" (١٩٦٠) شبه الروائى لرون رايس وشعراء الإيقاع، من بطولة تايلور ميد. لكن حتى الأفلام السردية الفضفاضة سرعان ما اختفت، لتظهر أفلام مثل "الغول" (١٩٦٤) لريس، و"المخلوقات الملتهبة" (١٩٦٣) لجاك سميث، وهما فيلمان يحتفيان بعربدة نمط "الأوبرا بوف" أو التهريجية، وقد تم تصوير فيلم رايس فى ألوان ممتزجة تثير الدوار، أما فيلم سميث استخدم خامًا قديمًا شاحبًا وذا حبيبات.

وتأسست مجلة "فيلم كالتشر" (الثقافة السينمائية) على يد يوناس ميكاس فى عام ١٩٥٥ لدعم السينما التسجيلية والروائية الجديدة، مع مجموعة صغيرة من فنانى السينما التجريبيين. وفى النهاية تفرقت هذه الطرق، فالسينما التسجيلية والروائية الأمريكية الجديدة التزمت بأشكال الواقعية التى كان الفنانون الطليعيون يرفضونها. وبحلول عام ١٩٦٢ اتجه توازن القوى بعيدًا عن ميكاس، وأصبحت مجلته فيما بعد مكرسة أساسًا (ولكن ليس حصريًا) للسينما التجريبية فيما بعد ديرين وبراكيدج، كما كان عموده مؤثرًا فى مجلة "فيلدج فويس". كان ميكاس مهاجرًا ليتوانيا خلال الحرب، وصنع فيلم "بندقية الأشجار" (١٩٦١) الذى يميز سرد ما بعد فترة مدرسة الإيقاع، قبل أن يتحول إلى صنع أفلام أكثر شخصية، ففى "يوميات وملاحظات واسكتشات" (١٩٦٤-١٩٦٩) شذرات من الحياة فى نيويورك نراها على نحو خاطف مصورة بكاميرا بوليكس محمولة. وكما فى أفلام أندرو نورين وديفيد بروكس ووارين سونبيرت، فإن فيلم "اليوميات" يحافظ على روح الوقائع، فهى أفلام تتشكل من الحياة اليومية أكثر من كونها سيناريوهات مكتوبة.

كما أن "التصوير التشكيلي بالحركة" أجبر السينما على الانخراط في الامتزاج مع فنون وسائل الاتصال الحية، وكانت تلك الحركة تحت رعاية جاكوب وسميث، بالإضافة إلى وارهول في مرحلة لاحقة. وقد صنعت رابطة مهمة مع الحركة الدادائية الجديدة فلوكسوس، وأفلام هذه الحركة (فلوكسوس) التي ظهرت بين عامي ١٩٦٢و١٩٦٦ هي اكتشافات غير جادة وهازلة من اللقطة المقربة جدًا (كما في فيلم شيكوشيومي "موسيقى الوجه المختفية"، في الابتسامة شديدة البطء)، أو التحولات (مثل فيلم "القيعان" ليوكو أونو)، والتكرار (مثل فيلم "ضوء الشرطة" لجون كيل)، والأفلام بدون كاميرا (جورج ماكواناس)، وأفلام الكادر الواحد (بول شاريتس)، والهزار الذي يقصد التفاهة (مثل "فيري الشريرة" لجورج لاندو).

وفي تيار مماثل، صنع بروس كونر أفلامًا من قصاصات الأرشيف، وأهم أفلامه هو "موفي" (١٩٥٨) الذي ينتقل من المرح الصاخب (السباقات المجنونة، ومطاردة بالسيارات ورعاة البقر) إلى حالة الاضطراب (اللاجئون الخائفون، الإعدام، وحوادث سقوط الطائرات). أن فعل المشاهدة يصبح مثار تساؤل بواسطة المونتاج؛ حيث إنه يتلاعب بالفيلم (الموفي) كحدث حركي وتأثير وجداني. ولقد حافظ كونر على نزعة الشك في فيلمه "أمريكا تنتظر" (١٩٨٢) الذي يهجو الآلة العسكرية بموسيقى الروك على شريط الصوت من تأليف برايان إينو ودافيد بايرن.

لم يعد التعبير عن الذات ــ بمعنى السايكودراما ــ هدفًا عند جيكوبز عندما اختار اللقطات المهملة من أجل صنع فيلم "الكوبرا الشقراء" ــ (١٩٦٣)، كما أنه استخدم صوت المذياع المباشر عند عرض الفيلم ــ وكان هذا الحال أيضًا في مونتاج كوبيلكا المتوحش في مشهد "السافاري" التي استعارها من السياح النمساويين. وفي فيلمه "رحلتنا إلى إفريقيا" (١٩٦٦) يوثق متعة العين في الفرجة ويدمرها في آن واحد، وفي المونتاج المعقد للفيلم نظام يشبه الموسيقي، حين يربط اللقطات من خلال مدة اللقطة وشكلها والتوازي بين اللقطات. لكن الفيلم بعيد عن الشكلية النقية (وهو الأمر الذي أكد عليه كوبيلكا نفسه) فشفرات من الأغنيات

الفولكلورية، والحوارات العادية التافهة، تتقاطع مع حيوانات ميتة أو تم اصطيادها، ويتم اقتلاع الأسطورة العالمية (التى يرددها السياح فـى إعجـابهم بـالقمر) مـن جذورها بسبب الواقع الاستعمارى الجديد، إن الجملة التهكمية النهائية: "إننى أتمنى أن أزور بلادك يومًا يا رجل" ـ تقال بالإنجليزية على لسان رجل إفريقى، بينمـا نرى رجلاً آخر يسير عاريًا على مسافة بعيدة.

إن المسحة الرومانسية فى صناعة السينما ظلت باقية على حالها علـى يـد الفنان غزير الإنتاج المؤثر ستان براكيدج. وفى السايكودراما المبكرة التى صنعها، استخدم أسلوبه المميز فى القطع الحاد لكى يستنبط مجازًا شبه رمزى. وفى فيلمـه "تأملات فى اللون الأسود" (١٩٥٥)، رجل أعمى "يـرى" أحـداثًا وراء الأبـواب المغلقة للمسكن، وتتقاطع مونتاجيًا قبلة محرمة مع إناء تغلى فيه القهـوة، وأخيـرًا فإن صورة (كادرات) تم كشطها باليد تجعل الضوء يبدو وكأنه يصدر من عينـى الرجل الأعمى. وبالمثل فإن فيلم "طريقة تظليل الحديقة" (١٩٥٥) ينتهى بالرؤيـة الداخلية لبطل أوديبى أصاب نفسه بالعمى، يظهر فى هيئة عكسية غير معتادة مـن خلال فيلم خام سالب. أن الرؤية تستعاد، لكنها تأخذ شكلاً آخر.

وفى فيلم "توقع الليل" (١٩٥٨)، زاد الاهتمام بالأسطورة الشاعرية والتنوير ليصبح فى المستوى الأمامى للضوء واللون، بعيدًا عن المكان الروائى والموضوع السردى. لكن الانقطاع لم يكن انقطاعًا نهائيًا، فالفيلم يوحى بحالة الانتحار للبطـل الذى نراه، لكن الكاميرا تتعامل مع هذه التيمة النمطية بعين جديدة وتـصويرية، إذ تحوم حول سطح الأشياء العادية واليومية، وفى بعـض الأحيـان، فـإن الـضوء المنتشر والبؤرة يوجهان الاهتمام لمادية الوسيط السينمائى. إنك لا تجد وسيطًا آخر يعبر عن أحلام متخيلة لأطفال نائمين عن طريق لقطات لأشياء "حقيقية" ـ ملعب، منظر خلوى، حيوانات، وتحل وجهة النظر الذاتية محـل المونتـاج فـى الأفـلام المبكرة، ومع ذلك فإن التعاطف المباشر يزداد مع التكرار، واللقطـات العنقوديـة، والظلام، والحركة غير العادية. أن هذه الوسائل، التى تبنى وتبعد فى وقت واحـد، تعتمد على نثر جيرترود شتاين وعلى أسلوب كاميرا مينكين.

إن أفلام براكيدج تتحدى التقاليد السينمائية حتى من خلال أطوالها الزمنية المختلفة، من تسع ثوان فى "أسطورة العين" (١٩٣٢) إلى خمس ساعات فى "فن الرؤية" (١٩٦٥)، وهى تتضمن صورًا حميمية للأصدقاء والعائلة، وقصائد سينمائية، وأفلامًا عن مناظر خلوية، وسيرا ذاتية، وتعاونا أكثر معاصرة مع مؤلفين موسيقيين وكتاب. أن أسطورة التكوين الشخصية عنده تركز فى فعل التصوير والتوليف، وبنفس القدر، فإن الجانب الموضوعى من أفلامه، وأسلوب الكاميرا، ومادة الموضوع ــ تصنع احتياجًا حقيقيًا عند المتفرج لكى يستنبط ويبنى المعنى، وبهذا يتحول الاهتمام من صوت المؤلف إلى عين المتفرج. لهذا فإن مشاهدة فيلم طليعى فى مثل هذه الحالة يشبه كثيرًا مشاهدة لوحة من الفن الحديث.

ضم إنجاز براكيدج الهائل "فيلم الولادة: "نافذة ماء طفل يتحرك" (١٩٥٩) ــ لقد قام أنطونى بلاش بإخبار بوروز أن الفيلم جعله يصاب بالإغماء ــ والأفلام التى تدور حول الفصول: "تذكر نجم الشُعرى" (١٩٥٩)، والطفولة: "أسطورة وير فالكون" (١٩٧٠)، والضوء: "لغز الأنبوبة" (١٩٧٢). وعلى النقيض فإن "ضوء العثة" (١٩٦٣) هو كولاج بارع من أجنحة حشرة العثة وحبوب اللقاح وأوراق الشجر، بينما "فعل الرؤية من خلال عينى الشخص ذاته" (١٩٧١) يسجل بوضوح العمل فى مشرحة بيتسبيرج، والعنوان ترجمة حرفية لفعل "التشريح".

ازدهرت خلال ذلك العقد الأفلام ذات المسحة الغنائية ــ القصيرة والشعرية والبصرية ــ خاصة على الساحل الغربى، حيث كان بروس بيلى يستخدم لقطات قطارات الشحن من خلال المؤثرات البصرية بتقنية الخداع أو الطبع المتعدد فى فيلمه "شارع كاسترو" (١٩٦٦)، لكن صناع أفلام جددًا فى خطوهم الحثيث نحو "تجريد ما بعد التصوير التشكيلى"، والفن الذى يستخدم الحد الأدنى من التقنيات، والأسلوب الغنائى وكاميرا براكيدج المحمولة (وهو ما يؤكد تأثير هذا الفنان عليهم) كانوا ذاتيين إلى حد مفرط. لقد كان رائد النزعة المضادة للذاتية (وللفيلم البنائى الذى سوف يظهر بعد فترة قصيرة) هو آندى وارهول، الذى استمرت حياته السينمائية

لفترة قصيرة منذ عام ١٩٦٣، وكان فنه المدنى غير الشخصى يتحدى رومانسية براكيدج. لقد كانت تكتيكات وارهول ــ الكاميرا الثابتة، واللقطة الطويلة زمنيًا وعدم استخدام المونتاج ــ تتعارض مع الأساليب الطليعية السائدة، وكانت هجومًا مباشرًا على السينما كحلم ومجاز رمزى. وفى فيلمه "النوم" (١٩٦٤) على سبيل المثال يحاكى وارهول ساخرًا أفلام النشوة، فنحن نرى رجلاً نائمًا لست ساعات، لكننا لا نرى أحلامه. وعلى النقيض من معظم الأفلام الطليعية، فقد كانت أفلام وارهول تحاكى فى سخرية السعى إلى الأصالة والذاتية، وبهذا فإن الارتجال والاعتراف ــ وهما من المميزات المهمة للواقعية ــ يقوضان يقين الرؤية والمعرفة.

لقد ألهمت (الكاميرا ــ العين) عنصر الموضوعية عند وارهول تجاه العنصر المادى من السينما، فمع تقنيات مثل طبع نفس اللقطة بحيث تتكرر المرة بعد الأخرى، والكادرات الفارغة ــ وهى أدوات متفردة بالنسبة للوسيط السينمائى ــ صنع وارهول أفلامًا يمتد زمنها طويلاً. كما تلاعب بمهارة بالزمن، ليطرح السؤال حول البساطة الظاهرية للقطة الطويلة زمنيًا، وفى فيلم "إمباير" (١٩٦٥) الذى تم تصويره قرب الظلام، يحث العين على أن تمسح الشاشة لترقب ما يحدث من تغيير، بما يؤدى بالمتفرجين الذين يستمرون فى المشاهدة لتأمل خبرتهم فى رؤية السينما.

الفيلم البنائى

أدى الفيلم البنائى بالحركة الطليعية إلى أرض جديدة، باحثًا عن استكشاف أفكار بصرية عن البناء، والعملية السينمائية، والمصادفة، التى كانت تظهر فى ذلك الحين فى الفنون الأخرى (كيدج، وراوشينبرج، وجونز). لقد تحولت بعيدًا عن الإحساس البصرى لتتجه إلى التأمل الذاتى. وفى الفيلم البنائى، يصبح الشكل هو المضمون. أن السينما ذات الرؤية حلت محلها سينما تعتبر أن الفرجة فعل من أفعال القراءة (بالمعنى الحرفى كما فى أفلام مايكل سنو وهوليس فرامبتون وجورج لاندو)، لتحرك الفيلم التجريبى إلى منطقة فلسفية جديدة.

كان الفنان الكندى مايكل سنو من الرواد الأوائل لهذا التناول، وفيلمه الشهير "الطول الموجى" (١٩٦٧) يكتشف وهم عمق المكان، فطوال خمس وأربعين دقيقة، تتحرك عدسة الزووم ببطء وبغير انتظام تجاه حائط بعيد ونافذة فى دور علوى، تصحبها موجة هندسية متصاعدة لظل الزاوية (فى حساب المثلثات). أن حركة الزووم يقطعها تغير فى اللون بسبب المرشحات الضوئية والفيلم الخام، وأيضًا بقليل من شبه الدراما (محادثة، موت غير متقن، محادثة تليفونية) تعبر عليها العدسة حرفيًا بأسلوب غير سردى. وينتهى الفيلم بلقطة مقربة جدًا – صورة فوتوغرافية لأمواج البحر. بعد عقد كامل، سوف يعرض سنو فيلمًا قصيرًا مشابهًا، هو "الإفطار" (١٩٧٢-١٩٧٦) حيث تتقدم الكاميرا ببطء عبر مائدة إفطار، وتتحول مراقبتها إلى تدخل عندما تنتزع مفرش الطاولة وتحطم كل شيء أمامها شيئًا فشيئًا.

استمر سنو فى تجاربه عن الإدراك والزمن فى فيلم "المنطقة المركزية" (١٩٧١)، وفيه يستخدم كاميرا يتم التحكم بها عن بعد، فى حركات بانورامية ورأسية لا تنتهى فوق أرض جبلية. وفى فيلمه الذى يشبه المتاهة "ابن شقيقة رامو" (١٩٧٤) يأخذ منحى جديدًا ليستكشف الأبنية الأدبية المختلفة لتنظيم الفيلم والدراما والرواية، وفى أحد المشاهد يتحدث الممثلون بجمل حوارهم عكسيًا لمحاكاة شريط يتم لعبه فى حركة عكسية، وفى مشهد آخر يستخدمون جميعًا لغات مختلفة. أن هذا الجانب السيميوطيقى فى عمل سنو سوف يستمر فى فيلم "هدايا" (١٩٨١)، حيث تتداعى تمامًا الواقعية الظاهرية للديكور (من خلال شاحنات ذات روافع)، وفى فيلم "هذا هو إذن الأمر" (١٩٨٢)، الذى صنع بأكمله من الكلمات والعبارات التى تتساءل حول فعل الفرجة على فيلم.

ومثل سنو، كان فرامبتون منجذبًا إلى النظم والأرقام واللغويات، وفى فيلمه "ليما زورنز" (١٩٧٠) يشير الاسم ذو العلاقة بالرياضيات إلى "حقيقة الفوضى"، والفيلم يعتمد على الرقم ٢٤، ليربط بين سرعة الفيلم وعدد حروف اللغة الرومانية.

إن حروفًا أبجدية للخط الأمريكى القديم تقرأ على الشاشة الخالية باعتبارها "الكتاب التمهيدى" لتعليم القراءة والأخلاق. بعد ذلك يبادل الفيلم بين لقطات من ثانية واحدة لحروف الأبجدية وصور تحل تدريجيًا مكان الحرف المتكرر، وبعض الصور ثابتة أو متكررة (مثل شجرة، أو لافتة دكان) بينما بعض الصور الأخرى تتحرك باستمرار وتكتمل مع نهاية الحلقة (مثل طلاء حائط، إطار سيارة يتغير، بيضة تنضج)، وفى النهاية نسمع صوت امرأة تقرأ نصًا من العصور الوسطى عن الضوء، مع إيقاع دقات آلة عد الثوانى، بينما نرى شخصين وكلبًا يسيرون عبر فضاء شتوى حتى تذوب صورتهم فى الجليد وتحول الفيلم إلى اللون الأبيض.

وأيضًا مثل سنو، كان فرامبتون منجذبًا إلى فكرة صنع الأفلام على مجال واسع، ليعكس مدى اتساع المكان، وفى نهاية السبعينيات بدأ مشروعًا لم ينته بسبب موته فى عام ١٩٨٤، وكان سلسلة ملحمية من الأفلام، كل منها عن يوم فى السنة، تحمل اسم "بوغاز ماجيلان". لقد كان مثالاً متأخرًا على ذروة السينما الأمريكية، فى مزجها الساخر بين نزعة الاتساع وفكرة تبنى أقل قدر من التقنية، وهو الأمر الذى كان فرامبتون قد ناقشه فى بداية الستينيات مع النحات الشاب كارل أندريه، عندما كان الفنانان يبحثان عن تقويض فن "البوب".

لم يكن كل الفنانين مرتبطين بحركة الفيلم البنائى التى جاءت من أرضية الفنون البصرية، ولم يكونوا تمامًا فى العناصر المكانية الزمانية للوسيط الفنى. وعلى سبيل المثال، فإن إيفون رايز جاءت (مثل شيرلى كلارك) من عالم الرقص، وكانت أفلامها الأولى التى بدأت مع "حياة فنانى الأداء" (١٩٧٢) تنطلق من منظور غير سردى (وليس ضد سردى)، ولكن بمرور الزمن بدأت فى إدماج العناصر السردية والنفسية فى أعمالها.

اعتمد بعض صناع الأفلام مصطلح "الفيلم البنائى" الذى بدأ فى أوائل السبعينيات مع كتابات الناقد بى آدامز سيتنى، ليصف صناعة الأفلام فى حقبة ما بعد وارهول، حيث "يؤكد الفيلم على شكله، بينما يصبح المضمون ثانويًا". وربما

بسبب الخوف من هجوم النظريات الأكاديمية على الممارسة السينمائية (وكان لهذا الخوف فيما بعد ما يبرره)، كان الفنانون غير راغبين فى رؤية النهضة الموازية "للبنيوية" فى العلوم الإنسانية، التى بدت أكثر من كونها مصادفة (أو أخبارًا سيئة)، حتى لو كانت أفلام فرامبتون وسنو وجورج لاندو توحى بوجود روابط مع النظرية من خلال أفلامهم التى تناقش أمورًا لغوية أو سيميوطيقية.

لقد اقترح الفيلم البنائى أن تشكيل مادة الفيلم — الضوء والزمن والعملية السينمائية — يمكن أن يحقق شكلاً جديدًا من المتعة الجمالية، خالية من الرمزية أو السرد. لقد كانت تجمع بين الإعداد المتعمد (لأوضاع الكاميرا، وعدد الكادرات أو المزج المتعدد، وتكرار اللقطات) والمصادفة (الأحداث غير المتوقعة التى تحدث خلال التصوير). أن العبارة المطبوعة على لقطة الرجل الذى يجرى فى فيلم لاندو "القراءة الشافية" (١٩٧٠) هى: "هذا فيلم عنك، وليس عن صانعه"، وهى عبارة تشير إلى هدف محو التعبير الذاتى، وتوليد المشاركة الإيجابية من متفرج الفيلم. والرجل الذى يجرى فى هذه الحالة يقوم بدوره لاندو نفسه، لهذا فالعبارة تنطبق عليه. أن هذا الفيلم يقدم محاكاة ساخرة لفيلم النشوة لكى يوحى بأن مشاهدة الفيلم هى حالة أقرب إلى القراءة أو التفكير وليس الحلم.

حتى ذلك الحين، فإن تقاليد السينما الطليعية من التكعيبيين وحتى ديرين وبراكيدج كانت فى جوهرها تصويرية، وفى العادة كانت صامتة. لقد جعلها ذلك رخيصة و"نقية" باستخدام تعبير براكيدج، أو بديلاً لشريط الصوت السينمائى والدراما المصورة على فيلم. لكن نزعة تصويرية أكثر شعبية جاءت مع الستينيات، فى ذروة سينما الأندرجراوند، عندما حطمت التابوهات حول التصوير الجنسى، كما حدث فى الفيلم الذى حظر طويلاً "مخلوقات ملتهبة"، الذى أُطلِق عليه ميكاس "السينما البودليرية". إن أفلامًا مثل "الكنبة" (١٩٦٦) لوارهول، و"المنصهرات" (١٩٦٨) لكارولى شينمان، وأفلام باربرا روبن، استكشفت الرؤية الشهوانية، وفى نفس الوقت، فقد كانت السينما الطليعية على الساحل الغربى (مع

جوردان بيلسون، وبروس بيلى، وبات أونيل، وسكوت بارليت) تحتفى برؤية المناظر الخلاوية الصحراوية. لقد كانت نزعتهم التصويرية والموسيقية واللونية شديدة الرومانسية وذات قابلية لدى الجماهير، لتؤثر فى الثقافة الجماهيرية للإعلانات (التى كانت آنذاك نمطًا ناميًا) ثم فى السينما السائدة (عادة فى مشاهد الهلوسة النفسية، خاصة فى فيلم كوبريك "٢٠٠١"). لقد قطعت نهضة الفيلم البنائى تلك الرومانسية المزهرة، لكنها لم تدمرها، لتعاود بعض عناصرها الظهور خلال الثمانينيات.

بريطانيا وأوروبا

اتخذت السينما التجريبية فى أوروبا منذ نهاية الستينيات مجرى موازيًا وإن لم يكن متطابقًا مع السينما التجريبية فى أمريكا. لقد نمت "جماعة صانعى الأفلام فى لندن" جزئيًا من جذور أمريكية بين عامى ١٩٦٥ و١٩٦٩، عندما انتشرت نزعة تكوين الجماعات (التى تشبه الشركات) من نيويورك إلى أوروبا، وجذبت فنانين مثل ستيف دوسكين، وبيتر جيدال الذى كان جزءًا من "مصنع" وارهول. لكن سرعان ما وجد صانعو الأفلام الإنجليز طريقهم الخاص، بمساعدة من آلة الطباعة (المصنعة محليًا)، واتخذت الجماعة روح مدارس الفن التى جاء منها معظم هؤلاء الفنانين. ولقد عكست العديد من أفلامهم الاهتمام التجريدى، والتقليل إلى أقل حد ممكن من استخدام التقنيات، وهى الاهتمامات التى كانت سائدة آنذاك، وأصبحت آلة الطباعة محورًا لتجاربهم مع الفيلم كمادة، كما فى فيلم "شرائح" (١٩٧١) لأنابيل نيكولسون، حيث كان يتم سحب شرائح مقاس ٣٥ مم، تسرب إليها الضوء، وملصوقة معًا، داخل آلة الطبع لتنتج ما يشبه تسجيلاً لعملية صناعة الفيلم ذاتها.

لقد أظهر الفيلم البنائى فى أوروبا اهتمامًا أكبر "بالمـادة الفيلميـة الخـام"، وبسماتها المادية، أكثر من الاهتمام بالصورة واللقطة الذى كان المنطقة الخاصـة بشمال أمريكا. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "الفيلم الخام" (١٩٦٨) الـذى صـنعه فيلهيلم وبريجيت هاين يستخدم الكولاج، والخطوط المتعرجـة للكـادرات وثقـوب ماكينة العرض، لكى يؤكد على المادة الفيلمية ومظهرها الفيزيقى فى آلة العرض. ولقد شارك الفيلم البنائى فى أوروبا نزعة سينما الأندرجراوند فـى التأكيـد علـى حرية الإرادة والإيمان بالفوضوية، كما يظهر فى كتاب "الفيلم هو" (١٩٧٥) لستيف دوسكين (وعنوانه الفرعى "السينما الحرة العالمية")، حيث يتبدى مدح النزعة "غير المروضة" عند رون رايس وجاك سميث، إلى جانب تحليل دقيـق لأفـلام بنائيـة لكيرت كرين وبيتر جيدال.

لقد كانت هذه الجمعيات قصيرة العمر، حيث يظهر الانشقاق بـين طليعيـة أوروبا وأمريكا. أن الروابط بينهما لم تتمزق أبدًا، لكنها كانت متوترة دائمًا. فـإن صناع أفلام مثل جيف كين ودوسكين نفسه ــ الذين حافظوا على التقاليد الفوضوية لسينما الأندرجراوند ــ قد تم تهميشهم لفترة على يد جماعـة البنـائيين. وطـوال الجزء الأكبر من العقد، فإن مجمل أعمالهم ــ التى كانـت فـى العـادة تتـضمن مجازات الفيلم البنائى ــ كانت تتلقى تقديرًا أكبر فى فرنسا وألمانيا وهولنـدا عمـا تتلقاه فى بلادها.

لقد كان التجريب فى مجال الفيلم الخام مشتركًا مع تقاليد المناظر الخلاويـة الإنجليزية. وفى فيلم "هوايت تشيرش" (١٩٧٢) يقوم مالكوم لوجريس بالتبادل بين ثلاثة مناظر، لكل منها طابعه وألوانه، وفى فيلم جيدال "سـحب" (١٩٦٩) تتكـرر لقطة للسماء مع جزء من جناح طائرة، وفى فيلم كريس ويلزبـى "فـيلم حديقـة" (١٩٧٢) يستخدم تقنية مرور الزمن لضغط ثلاثة أيام فى ممر مزدحم إلـى سـت دقائق من زمن الفيلم. لقد كانت هذه الأفلام تبحث عـن معـادل فيلمـى للـضوء والحركة الطبيعيين، وكانت تهدف إلى تجديد الإدراك باستخدام مجموعة كاملة من

اللغة السينمائية، لتؤكد على العناصر غير المرئية بطبيعتها (الكادر، السطح، الفـيلم الخام) وعلى "الأخطاء" (الضوء الزائد، التفويت، والتعريض المتعدد). شكل ذلـك بالنسبة لفنان مثل لوجريس "سياسات الإدراك" (لقد كان يأمل فى أن يطلـق علـى سلسلة من الأفلام فى بداية السبعينيات اسم "كيـف تفـسد المخـابرات المركزيـة الأمريكية").

إن أفلام المناظر الخلاوية "النقية" لرابان ومايك ليجيـت (مثـل "الراعـى ومقص الصوف ـ١٩٧٠-١٩٧٥") تلمح أيضًا إلى مرور الزمن التاريخى، الـذى اكتشفه فيما بعد رابان فى الفيلم ذى النزعة التسجيلية الحديثة "فيلم عن نهر التيمس" (١٩٨٦) والدراسات الملونة لدوكلاندز (مثل "الساعة الشمـسية ـ١٩٩٢"). أمـا ويلزبى، الذى كان يؤمن بالثنائية، فقد اتبع طريقًا أكثر فلـسفة واهتمامًـا بـالعين والعقل، بينما سعى جيدال إلى الوقوف فى صف النظرية النقدية والفيلم الشكلى من خلال "المادية البنائية".

لم يكن لهذه الأفلام مضمون سردى روائى، فقد بدا أنها تقفز علـى تـاريخ السينما، وتعود إلى تجارب ديمينى ومايبريدج ولوميير. إنك يمكن أن تتعقب نـسبًا ينحدر إلى هذه السينما المبكرة، باعتبار أن السرد تحول كبير، عن هـذه النزعـة البدائية أو الفنية المحاربة، التى كانت تتجاهل معايير الإنتـاج الـصناعية وتقـسيم العمل، كما أدت أيضًا إلى "السينما الممتدة (أو صنع الأفلام مع العاملين على آلـة العرض). ففيلم لوجريس "فيلم مرعب رقم ١" (١٩٧٠) هو "عرض حى بـالظلال" وفيه شخصية عارية أمام الشاشة تلعب بالضوء الملون. وفى فيلم "رجـل ومعـه مرآة" (١٩٧٦) لجاى شروين عرض حى يتطابق مع وهم يعرض علـى شاشـات متعددة، بينما فى فيلم أنابيل نيكولسون "زمن بكرة الفيلم" (١٩٧٣) صـورة يعـاد عرضها مرارًا وتكرارًا تمد ببراعة الوسيط السينمائى (الثابت) إلى عالم المصادفة، فى تأكيدها على اللحظة العابرة، وتحديها لوهم أن "الزمن الحقيقى" يتم تعليقه فـى فعل المشاهدة.

إن الحركة الجماعية أدت إلى صلات قوية عبر أوروبا، عندما تجمع صانعو الأفلام فى المهرجانات فى كنوك (بلجيكا) وبرلين ولندن. وازدهر الفيلم البنائى على نحو خاص فى ألمانيا مع أعمال فيرنر نيكيس وكلاوس فيبرونى وفيلهيلم وبرجيت هاين. ولقد بدأ فيم فيندرز حياته الفنية مع أفلام اللقطة الطويلة زمنيًا فيما بعد وارهول، مثل "نفس اللاعب يصوب مرة أخرى" (١٩٦٧)، وتشكلت جماعات (وجبهات) عديدة فى فرنسا، وانتشرت قواعد فى يوغوسلافيا وهولندا وإيطاليا واليابان. ومع ذلك ففى فرنسا وكل مكان فى أوروبا (فيما عدا إنجلترا)، فإن الثقافات السياسية القوية التى انبثقت منذ مايو ١٩٦٨، والفرص التى تفتحت أمام صناعة الأفلام المستقلة قريبة من سينما التيار السائد الروائية، أعطت دفعة قوية للتجارب الشكلية. فقد أظهرت أعمال جان لوك جودار، وجان مارى شتراوب ودانييل أوييه (فرنسى المولد، لكنه عمل أساسًا فى ألمانيا) تناولاً يبحث فى الصورة، كانت له صلات مع الطليعية البنائية، لكنه أتى من تقاليد مختلفة وسعى إلى أهداف مختلفة.

البدائيون وما بعد البنائيين

فى كل من الولايات المتحدة وأوروبا، كان اهتمام الطليعية بأشكال السينما المبكرة متوافقًا مع إعادة بحث التاريخ السينمائى من جديد، وإلقاء نظرة على الفترة البدائية. لقد رأى كل من المؤرخين وصانعى الأفلام هذه السينما البدائية كبديل للسينما السائدة، وليس كمجرد سلف قديم لها. لقد تزامنت هذه الاهتمامات بين عامى ١٩٧٧و١٩٨٤، عندما ظهر "التاريخ الجديد للسينما" بالتوازى مع تغطية السينما الطليعية فى مجلات وجرائد سينمائية مثل "سكرين" و"آفتر إيماج" و"أستوديو انترناشيونال" و"آرت فوارم". لقد عبر هذا التزامن عن نفسه فى الفيلم التفكيكى لكين جيكوبز "توم، توم، ابن الزمار" (١٩٦٩-١٩٧١)، الذى يتأمل مليًا النسيج والحركة فى فيلم بيلى بيتزر فى عام ١٩٠٥، وإعادة التصوير من على الشاشة لكى يمتد عرض الفيلم من أربع دقائق إلى ساعتين. أما الفيلم المساوى فى طموحه

لكلاوس ويبورنى "مولد أمة" (١٩٧٣)، فيكتشف المكان السينمائى فيما قبل جريفيث، لكى يختزل الفيلم إلى مجموعة محدودة من الممثلين فى منظر خلوى خالٍ. أن المتفرج يبقى بعيدًا بواسطة اللقطة البعيدة وحذف مناطق من السرد ــ أما فيلم براكيدج "أنشودة اغتيال" (١٩٨١) فهو فيلم تعليمى أعيد مونتاجه وتلوينه لكى يوحى بحلم طفولى غريب ــ والفيلم الصارم الوقور "وجدتها" (١٩٧٤) لإرنى جيهر يقوم ببساطة بإبطاء سرعة لقطة واحدة، فى نمط "هالز تورس"، إلى ثمانية كادرات فى الثانية. واللقطة التى تلتقط فى مواجهة الكاميرا هى من ترام يتوجه ناحية شارع سان فرانسيسكو المزدحم حتى يصل إلى نهاية الخط. أن الإبطاء الشديد للحركة يزيد من حدة الإدراك، كما لو أن الفيلم يستقطر المجاز المعقد (للرحلة والتاريخ والحركة والنهاية) مما يبدو أنها صور بالمصادفة.

وعن طريق استخدام الماسحات الضوئية لمسح الأفلام القديمة، سعى جيكوبز وجيهر إلى فك معانيها بعملية من الكشف الذاتى. ولقد أظهر السينمائيون الأوروبيون احترامًا أقل للفنان صاحب العمل الأصلى أو اللقطات القديمة، وعلى سبيل المثال فإن لوجريس فى فيلمه "حصان برلين" (١٩٧٠) يبادل بين لقطتين قصيرتين، الأولى لحصان يجرى فى دائرة، والأخرى من فيلم هيبوورث "الحظيرة المشتعلة" (١٩٠٠)، وبإضافة اللون من خلال الطابعة فإن الصورتين تجتمعان فى إيقاع ممتزج مع شريط صوت لبرايان إينو. والفيلم يمكن عرضه على شاشة واحدة أو اثنتين أو أربع. وفى فيلم "كالى فيلم" (١٩٨٨) تجمع بريجيت هاين بطريقة الكولاج أفلامًا قديمة جنسية وعن الحرب وعن استغلال موضوعات خاصة، لتجد المقاومة جنبًا إلى جنب مع القمع فى الأفلام التى صنعت على أيدى الجماعات الفوضوية على أطراف الثقافة "الرسمية".

لقد بدأ الفيلم البنائى بقوة باعتباره مضادًا للسرد، كما كان حال الفنون المعاصرة فى تلك الفترة، وكان أول أفلام لوجريس "القلعة الأولى" (فيلم مصباح الضوء) (١٩٦٦) نوعًا من السينما الأساسية، ففيه مصباح ضوء حقيقى يضىء

إلى جانب فيلم يتم عرضه (يظهر مصباحًا مضيئًا آخر، وكــولاج مــن لقطــات التليفزيون التسجيلية، خاصة الصناعية والسياسية). ولكن بعد عقد مــن الــزمن، جاءت ثلاثيته (هبوط طائر أسود ١٩٧٧، إيميلى ــ تأمل حفلــة ثالثــة ١٩٧٩، فينيجان تشين ١٩٨٣) لتتلاعب بوجهة النظر وأسلوب السرد، فــالمحيط الــذى يصوره الفيلم عائلى، والمزاج العام شخصى ولماح، والأسلوب أكثر باروكية فى اللون والرؤية. لم يصنع لوجريس أفلامًا منذ هذا الفيلم، بما يتــضمن أن "مجــال السرد" (فى تعبير فرامبتون) يحوم دائمًا حول الوسيط السينمائى. ومنذ ذلك الحين عاد إلى الفن الإلكترونى الذى يعتمد على الكمبيوتر، ببنائه الأكثر انفتاحًا ونظمه التى تتضمن التلاعب بالمادة الأصلية.

إن الجذور السياسية لحركة الجماعة العالمية (ومن ثم الفيلم البنائى الذى ساد آنذاك) تكمن فى الحملة ــ التى تم تصويرها تليفزيونيًا بكثافة ــ ضد حرب فيتنام. لقد كانت "سياسات الإدراك سلاحًا للفن المسيس من أجل "إزالة سحر" قوة وســلطة وسائل الاتصال. وفى بريطانيا، كانت الحركة الطليعية مسموعة منذ عــام ١٩٤٧ من خلال الحملات من أجل وصول الجماهير إلى الورش الفنية الــسينمائية، كمــا كانت القناة التليفزيونية الرابعة (منذ عام ١٩٨٣) تتشكل فى جانب منها من خــلال هذه المجادلات، ولكن السياق قد تغير منذ ذلك الحين. فإعادة الحياة إلــى الــسينما الجماهيرية المتوهجة للشباب على أيدى "أطفال السينما الأشقياء" ــ الــذين ضــموا بعض أبناء حركة الأندرجراوند الراحلة مثل كرونينبيرج وسكورسيزى وليــنش ــ قد تبعتها "الروح الجديدة" فى التصوير التشكيلى، خاصة فــى عودتــه إلــى الفــن التعبيرى وفن الأسلاف، على أيدى بيوز وكليمنتى وباسيلتيز. وبامتزاج بين "ثقافــة السلعة" ذات القوة المتنامية، وشك وسائل الاتصال الجديدة فى الفنــون، واليــسار السياسى الذى أصبح أكثر عنادًا، انتهت هذه الحقبة بتراجع الحركة الطليعية.

إن عودة مترددة إلى السرد الروائى أعلنت عن عدم استراحة الحركة الطليعية لسمعتها فى الغموض، فلم تكن الأســاليب غيــر الــسردية (الــشعرية، والغنائيــة،

والتجريد، والبنائية) نمطًا جماهيريًا أبدًا، لهذا فإن جماعات من "سينما ١٦" وحتى جماعة الشركة سعوا إلى جمهور جديد خارج التيار الرئيسى، لكن التوترات فى تلك الفترة أنتجت فنانين جددًا مميزين، جمعوا التقاليد الشكلية للنزعة التقليدية الطليعية مع تحول تجاه السيرة الذاتية التى لمستها ثلاثية لوجريس، لكن تم اكتشافها على نحو أكثر نجاحًا مع فيلم "قراءة الضوء" (١٩٧٩) من إخراج ليز رودس.

وفى الولايات المتحدة جمعت أفلام مثل "برفق عبر الماء" (١٩٨١) لسو فريدريش، و"أديانتا" (١٩٨٣) لليزلى ثورنتون عناصر من فيلم النشوة (الحلم كمصدر)، والفيلم البنائى (عملية صنع الفيلم باليد)، والأداء المباشر (عبر إيفون رايز)، والنظرية النسوية. وفى بريطانيا تم اختراق الصرامة البنائية عن طريق الرؤية والذاكرة الشخصية. لقد نافس جون سميث ــ فى مجال الفكاهة والأسلوب ــ جورج لاندو، كما يبدو فى فيلمه المصنوع جيدًا "زجاج بطىء" (١٩٨٨ــ١٩٩١)، حيث يكشف عن سرد شخصى مثير باعتباره بناءً سينمائيًا ومجازًا فى وقت واحد. وعلى النقيض، فإن جين باركر استعملت الحذف المجازى ووضوح العناصر الفوتوغرافية لتعطى حالات وجدانية مباشرة، على الرغم من أن شريطها الطويل بالفيديو "شبه خارجى" (١٩٨٦) هو استكشاف تحليلى للكلام والاعتراف والعرى والازدواجية. ومثل سميث، فإن أفلامها الأكثر معاصرة حصلت على التمويل من التليفزيون، مثل "جاز بارد" (١٩٩٣) وطمحت إلى جمهور مستقبلى خارج "جيتو" الحركة الطليعية.

وعلى الرغم من أن أصول الفيلم البنائى تضرب بجذورها خارج الأكاديمية (عند كرين، وارهول، وفلوكسوس)، فإنه بحلول السبعينيات كانت هناك قاعدة للدراسة فى الكليات، حيث قام صناع الأفلام بالتدريس، من بافالو وسان فرانسيسكو وحتى لندن وهامبورج ولودز. لقد بدأ التعليم فى البداية قويًا ومتسعًا، ولكنه مع نهاية العقد واجه الفيلم البنائى الاتهام بالحذلقة والنخبوية. لقد كان السياق بدوره يتغير، فقاعدة مفهوم الفيلم البنائى أكدت على عدم تطابق الهوية (فى الصوت

والصورة، الكلمة والموضوع، الشاشة والمتفرج)، وأصبحت هذه الرسالة بعيدة عن الجماهير فى عام ١٩٧٩، حين توازنت السينما السائدة مع ثورة المستهلك وصناع السينما الشباب الذين حثوا جماليات ما بعد البانك لكى تتحرر من قيودها البنائية.

جاء تمردهم فى بداية الثمانينيات، مع موجة التقنيات مثل ٨ مم والتوليف السريع بالفيديو. وهكذا قام صناع الأفلام المرتجلة فى بريطانيا (مثل جورج باربر، والأخوين دوفيت، وشرائط جماعات حرب العصابات) بإعادة توليف اللقطات التليفزيونية الملتقطة لريجان وثاتشر و"مجمع الصناعات الحربية" باعتبارهم هدفًا، مستخدمين المونتاج لتقديم محاكاة ساخرة بأسلوب إيفور مونتاجو فى "الحرب والوفرة" وأفلام بروس كونر. كانت هذه الأفلام تتسم بالذكاء السياسى والقطع الحاد (عادة على شريط صوتى من موسيقى الروك)، لكن أدواتها تم ابتلاعها فى إعلانات التليفزيون والمواد الإعلانية على نحو شديد السرعة. وبالمثل فإن الأساليب المونتاجية الصارمة لصانع الأفلام البولندى زبجينو ريبسينسكى (فى أفلامه "تانجو" و"خطوات") تم تقليدها فى التوليف الخاطف الشهير الآن فى الإعلان عن غسالات أريستون.

كما أعادت "الرومانسية الجديدة" فى بريطانيا إحياء الاهتمام بأفلام كينيث أنجر وجان كوكتو وجان جينيه، باعتبارهم صانعى أفلام خارج القواعد البنائية. ففيلم جينيه "أغنية الحب" (١٩٥٠) أصبحت شعارًا على ثقافة الفيلم الجنسى المثلى الراديكالى، فالحب بين مأمور السجن وسجين يوحى به فى رمزية عالية (أيدى تمرر وردة من النوافذ ذات القطبان)، وواقعية الصورة ذات الحبيبات (الرجال فى الزنازين). لقد أصبحت "سينما الانتهاك" الجديدة مصدرا للإلهام، وقام بالدعاية لها ديريك جارمان صاحب الكاريزما، وقد بدت واضحة فى الأفلام المبكرة لجون مايبرى وكيريث وين إيفانز. ومن الأشياء ذات الدلالة أن الأفلام المبكرة التى تقوم على تجميع الشرائط من هذا المزاج حملت اسم "آلة الأحلام" (١٩٨٤).

إن عودة "التقنيات البسيطة" وكاميرا سوبر ٨ تواقتت مع نهضة فروع تجارية، التى كانت ترتاد النهضة الإلكترونية لموسيقى الروك بالفيديو والإعلانات، حيث أخذت هذه المجموعة دورًا، وبنهاية الثمانينيات كانت الهوامش قد امتدت إلى قلب ثقافة الروك التجارية الجديدة. وفيلم صوفى مولر "متوحش" (١٩٨٧) يمزج بين التوليف الطليعى القائم على الحذف مع تقليد كوميدى (من أمريكانا إلى جولى أندروز) وبارانويا المدن فى الثمانينيات. أن هذا الأسلوب البدائى الجديد اعتمد بقوة على جماليات الفيلم التجريبى. ومن المفارقات أن ما تبقى من الشكل البنائى(التكرار، وطول اللقطة، والالتماعات الضوئية، واهتزاز الصورة) التى لم تختف من أفلام حركة الرومانسية الجديدة قد تدفقت فى النهاية إلى الفيلم التجارى والفيديو.

إن الانقطاع مع الشكل البنائى تواقت مع نمو ثقافات الأقليات المناضلة التى جاءت فى أعقاب انهيار اليسار بمعناه الواسع فى الولايات المتحدة وأوروبا، بالإضافة إلى أن أفلام "المثلية الجنسية"، والفنانين الزنوج والنسويين تحولت إلى أشكال سينما نضالية تتمرد على "شكلية" الفيلم البنائى واستمرت (كما فى الإعلانات الشعبية) فى تحطيم الأصنام. أن الأفلام المبكرة لسبايك لى (الولايات المتحدة) وإيزاك جوليان وجون أكومفراه (المملكة المتحدة) قد اشتركت فى هذا المناخ الثقافى لما بعد الحركة الطليعية، لتستكشف الشذرات والمونتاج الصوتى للإيحاء بخبرة الزنوج فى المدن.

وبتحولها عن "نقاء" النزعة البنائية، ساعد تراجع الثمانينيات – فى نوع من المفارقة – على نشر اللغة السمعية البصرية للتجريب داخل الثقافة الأوسع التى كانت تسعى بدورها إلى تجديد ذاتها. وكرد فعل على العناصر الاستهلاكية لهذه الظاهرة، تحول الفنانون إلى وسيط الفيديو، ليربطوا بين الموجة الجديدة للتجهيزات الكهربية والعمل داخل نطاق الفن الرفيع، وهى الحركة التى قادتها خلال الستينيات والسبعينيات أعمال فولف فوستيل فى ألمانيا، ونام جون بايك فى الولايات المتحدة، وديفيد هول فى بريطانيا. أما الأعمال المعاصرة لبيل فيولا وجارى هيل (الولايات المتحدة)، وماريا

فيدر (ألمانيا)، وجوديث جودارد (المملكة المتحدة)، فإنها تمثل هذا التحول، وتعتمد الآن على عناصر باروكية وسيريالية أعادت لها الاعتبار الفنون البصرية الغربية.

إن الحالة المعاصرة للفيلم التجريبي (والآن الفيديو) تستعصى على التلخيص، ففى حين أنها تفتقد الصورة الواضحة التى حققتها الحركة الطليعية الكلاسيكية فى ذراها المختلفة، من التكعيبية إلى الفيلم البنائى، فقد كانت تلك اللحظات المميزة ذاتها نتيجة لإدراك تاريخى لها بعد حدوثها، بالإضافة إلى التعاون بين فنانى السينما والنزعات الثقافية الأوسع. لقد كانت الثقافة التجارية لوسائل الاتصال، التى كانت عاجزة فى الأغلب عن خلق أفكار جديدة ـ ما تزال تعتمد على مخزون الفن التجريبى، وبالتالى فإن الهجين والطبيعة الشرهة لوسائل الاتصال الجماهيرية تدفع على ردود أفعال تتراوح بين الرفض "المتطرف" (عند جيدال) والدعوات للتدخل (عند هول) للاشتراك شبه الكامل (عند جرينواى).

وبينما كان يعلن دائمًا عن الطليعية أنها ماتت، فإن معظم الفنانين الذين ذكرناهم هنا ـ وغيرهم كثيرون لم نذكرهم ـ استمروا فى عمل الأفلام على الرغم من ذلك، كما فعل عدد كبير من صناع الأفلام الجدد. أن المشهد الأوروبى يبدو متفرقًا (فمعظم الطليعيين متفرقون، ويبدون كمجموعات من الأفراد)، لكن الولايات المتحدة ما تزال تحافظ على إصدارات هامة مثل "ميلينيوم" "وسينماتوجراف" و"موشن بيكتشر" و"أكتوبر"، والمكرسة فى الأغلب "للأيقونية المعاصرة للجسد" التى ارتادها لأول مرة مينكين ودوسكين. وحتى "فيلم كالتشر" التى اختفت لفترة طويلة عادت للظهور، غريبة كما كانت. وبينما تملأ وسائل الاتصال الإلكترونية الفجوة بين الفيلم الروائى باهظ التكاليف والفيلم التجريبى ذى التكاليف القليلة، فإنه يبدو أن هذين الطرفين المتناقضين هما اللذان سوف يبقيان على قيد الحياة. ولو كان كذلك، فسوف يستمران فى مواجهة كل منهما الآخر بطرق أكثر كثافة، عبر التقسيمات الثقافية التى لابد أن القرن القادم سوف يرثها من الماضى.

جون كاسافيتيز

(١٩٢٩ـ١٩٨٩)

أطلق جون كاسافيتيز على نفسه "ممثلاً" محترفًا ومخرجًا "هاويًا"، وكان نجاحه كممثل تجارى هو الذى سمح له بالحرية الاقتصادية لكى يخرج أفلامه بدرجات مختلفة من الابتعاد عن شركات هوليوود الكبرى.

ولد فى مدينة نيويورك عام ١٩٢٩، وكان ابنًا لعائلة يونانية مهاجرة، ودرس التمثيل فى الأكاديمية الأمريكية للفنون الدرامية فى مدينة نيويورك، وتخرج فى عام ١٩٥٣، ليعمل فى المسرح والتليفزيون (لقد كان ذلك هو ما يسمى "العصر الذهبى" للدراما التليفزيونية الواقعية)، وفى أفلام الخمسينيات. وفى الستينيات عمل مع دون سيجال، ومارتين ريت، وروبرت ألدريتش، وترشح للأوسكار عن دوره فى فيلم "دستة أشرار" (١٩٦٧).

وكان فيلمه الأول "ظلال"، الذى عرض فى عام ١٩٦٠، قد تم إنتاجه بأربعين ألفًا من الدولارات، ويعتمد على الارتجالات التى تعلمها كاسافيتيز فى ورشة التمثيل، وفاز الفيلم بجائزة النقاد فى مهرجان فينيسيا السينمائى فى عام ١٩٦٠، وأطرى عليه النقاد الفرنسيون باعتباره ابن العم الأمريكى للموجة الجديدة الفرنسية. منحه هذا الحماس النقدى الفرصة للإخراج فى هوليوود، ليقدم فيلم "موسيقى بلوز متأخرة جدًا" أو " أحزان متأخرة جدًا" (١٩٦١) مع بوبى دارين فى دور عازف موسيقى الجاز، وفيلم "طفل ينتظر" (١٩٦١) مع جودى جارلاند فى دور المرأة التى تعمل فى مجال الأطفال المعاقين، وهما فيلمان مؤثران يكشفان عن قدراته التقنية والأسلوبية الهائلة، لكن لم يكن بينهما وبين "ظلال" أو بين أعماله اللاحقة إلا تشابه قليل. لذلك أقسم كاسافيتيز على ألا يخرج أبدًا فيلمًا آخر لشركة سينمائية كبرى.

أما الأفلام الأخرى التى أخرجها كاسافيتيز فقد حصلت على درجات متفاوتة من دعم هوليوود والقبول النقدى. وكان فيلمه الروائى المستقل الثانى هو "وجـوه" (١٩٦٨) الذى يحكى قصة زواج يعانى من التحلل، وقصة الحبيبين اللذين تحـول إليهما الزوجان بحثًا عن السلوان. تم تصوير الفيلم بالأبيض والأسود فى مقاس ١٦ مم بميزانية مئتى ألف دولار، واستغرق ستة شهور فى التصوير، وأربع سـنوات فى المونتاج، فى جانب من الأمر بسبب طرق كاسافيتيز المدققة المجهدة، فقد كـان يطبع كل لقطة، ويشاهد اللقطات اليومية لمدة ساعتين أو ثلاث ساعات بـدلاً مـن الثلاثين دقيقة المعتادة. فاز "وجوه" بخمس جوائز فى مهرجان فينيسيا عام ١٩٦٨، وثلاثة ترشيحات للأوسكار. وجعل الأداء القـوى للممثلـين والحـوار الجمهـور يفترض أن الفيلم كان مرتجلاً على طريقة "ظلال"، لكنه كان فـى الحقيقـة معـدًا إعدادًا كاملاً مثل كل أفلام كاسافيتيز اللاحقة. ولقد لخص أحـد النقـاد كـلاً مـن الجانبين الإيجابى والسلبى عند كاسافيتيز عندما أطلق على "وجوه" تعبير: "أطـول الأفلام المنزلية، وأكثرها طموحًا وذكاءً".

وخلال السبعينيات استمر كاسافيتيز فى التمثيل فى هوليـوود، بينمـا كـان يصنع سلسلة من الأفلام المنفردة المميزة. فبعد "وجوه" اسـتطاع أن يجـد شـركة توزيع هوليوودية لفيلميه "أزواج" (١٩٧٠) و"مينى وموسكوفيتز" (١٩٧١)، بينمـا قام بنفسه بتوزيع أفلامه "امرأة تحت التأثير" (١٩٧٤)، و"قتل وكيـل المراهنـات الصينى" (١٩٧٦) و"ليلة الافتتاح" (١٩٧٧). وفى الفترة اللاحقة حقـق كاسـافيتيز تقاربًا آخر مع هوليوود، عندما حصل على توزيع فيلمى "جلوريا" و"تيارات الحب" (وكلاهما فى عام ١٩٨٠)، والفيلم الأخير من إنتاج شركة كانون.

كانت أفلام كاسافيتيز ساخطة أحيانًا، مبتهجة أحيانًا أخـرى، لكنهـا كانـت مميزة دائمًا، وكان تناولها الصعب يمثل صعوبة بالنسبة لمفردات النقد المعاصـرة لكى تتواصل معها. لكن عناوين أفلامه تعطى انطباعًا طيبًـا لـيس فقـط بـسبب موضوعاتها، ولكن بسبب إبداعاتها. ففيلم "وجوه" يشير إلـى اهتمامـه بتعبيـرات الوجوه فى السينما، وفيلم "ليلة الافتتاح" يشير إلى النزعة المسرحية فـى اختيـاره

الممثلين واحتياجهم الجماهيرى الدائم للحب، و"تيارات الحب" إلى العنصر صعب المراس فى العواطف. أن كثيرًا من الاهتمام يعطى للتمثيل غير العادى فى أفلام كاسافيتيز، حتى إن النقاد يفشلون فى العادة فى رؤية أصالة الأبنية الروائية والأسلوب البصرى الخاصين به. وبعد فيلم "ظلال" تحول استخدامه للارتجال من الممثلين إلى الكاميرا وغرفة التوليف، فقد أخذت الكاميرا عنده حرية كبيرة فى التفاعل مع موضوعاتها، وكل قطع فى المونتاج كان يبدو أنه يختلف تمامًا عن القطع السابق عليه.

ابتعد كاسافيتيز أكثر عن التيار الرئيسى فى دراساته التى لا تنتهى لمسألة الفرق بين الجنسين (الذكر والأنثى)؛ ففى "أزواج" ثلاثة رجال فى منتصف العمر يحاولون التحرر من منازلهم خلال مناسبة اجتماعهم لموت أحد أصدقائهم. لقد وجد كاسافيتيز نقدًا لهوليوود لتصوير النساء إما باعتبارهن "شديدات الرقى، أو مجرد محظيات من طبقات فقيرة، والسؤال الوحيد هو متى أو أين سوف يذهبن إلى السرير، ومع من وكم مرة. ليس هناك ما له علاقة بأحلام النساء.. ليس هناك ما له علاقة مع الجانب الإنسانى من المرأة، الجانب المدهش". وفى أفلام مثل "امرأة تحت التأثير" و"تيارات الحب" يعطى كاسافيتيز مجالاً غير مسبوق للنساء اللاتى يساء فهمهن، ولا يستطعن التكيف مع عالمهن. وحتى فى "جلوريا"، أكثر أفلامه تجارية، يحول كاسافيتيز الحقبة التى سادها أفلام الشرطى الغاضب العنيف لكى يجعل من جينا رولاندز عاهرة العصابة السابقة التى تحمل السلاح، وهو مزيج غريب من القسوة والرقة.

لو كان الأصدقاء والعائلات، والزوجات والأزواج، هى التيمات الدائمة عنده، فإن هذا لا ينفصل عن اعتماد كاسافيتيز على مجموعة متفانية من الممثلين والأصدقاء مثل بيتر فولك، وبين جازارا، وسيمون كاسيل، وقبلهم جميعًا زوجته وملهمته جينا رولاندز التى أعطته تجارب عظيمة من الأداء التمثيلى، خاصة فى فيلم "امرأة تحت التأثير".

إدوارد آر أونيل

من أفلامه:

"ظلال" (١٩٦٠)، "موسيقى بلوز متأخرة جـدًا" (١٩٦١)، "طفـل ينتظـر" (١٩٦١)، "وجوه" (١٩٦٨)، "أزواج" (١٩٧٠)، "مينـي وموسـكوفيتز" (١٩٧١)، "امرأة تحت التأثير" (١٩٧٤)، "قتل وكيل المراهنـات الـصيني" (١٩٧٦)، "ليلـة الافتتاح" (١٩٧٧)، "جلوريا" (١٩٨٠)، "تيارات الحب" (١٩٨٠)، "مشكلة كبـرى" (١٩٨٦).

آندى وارهول

(١٩٢٧ـ١٩٨٧)

ولد باسم أندرو وارهول فى كليفلاند بولاية أوهايو فى عام ١٩٢٧، ثم درس الفن فى معهد كارنيجى للتكنولوجيا فى بيتسبيرج، ثم انتقل إلى نيويورك فى عام ١٩٤٩، حيث عمل فى مجال فنون الجرافيك وتزيين نوافذ العرض. أصبح وارهول الشخصية المحورية فى البوب آرت، فأعماله تمثل رفض التنكر والادعاء للجماليات الحداثية ذات الجدية الأخلاقية الرفيعة. كما كان معارضًا للرومانسية المثالية التعبيرية التجريدية التى تدور حول ذات بطولية وحيدة تتمتع بالحرية والقدرة على التعبير، لكنه احتفى بالمنتجات الفنية المصنوعة بطريقة الإنتاج الجماهيرى، التى تعكس الثقافة المعاصرة.

كان فن وارهول متأثرًا بعمق بهوليوود كصناعة وظاهرة اجتماعية عندما بدأ صنع الأفلام، وكان هذا التأثر هو مرجعه فى صنع سلع تنتج على نطاق جماهيرى تمتد إلى ما وراء السخرية من الإعلان على البضائع، لكى تشمل أبطال القصص المصورة مثل سوبر مان وباتمان، ونجمات مثل إليزابيث تايلور ومارلين مونرو. وكانت لوحاته للمشاهير لا تظهر فقط بهاء اللقطات الهوليوودية، لكنها كانت تتضمن فى العادة تكرارًا متسلسلاً للصورة يحاكى تأثير شريط من الفيلم. وبتأكيده على العناصر الخيالية المبهرة فى الصورة السينمائية وصور وسائل الاتصال الجماهيرية، قام وارهول بصنع صور يمكن إعادة طبعها تحت توقيعه، لكى يستعير هالتها وجمالها المتلألئ ويؤكد عليهما. وعندما أَطْلَق على ورشته اسم "المصنع"، فإنه كان يقر بتشابهها مع أفلام هوليوود كمصنع للأفلام، بل إنه ابتدع نوعًا من نظام النجوم خاصا به، لكى يصنع ويمجد نجومًا خاطفين مثل فيفا، ألترا فيوليت، ماريو مونتيز، كاندى دارلينج، إيدى سيدويج وجو أليساندرو.

ويمكن تقسيم سينما وارهول إلى ثلاث مراحل: المبكرة والمتوسطة والمتأخرة. أما الأفلام المبكرة فتعود إلى عامى ١٩٦٣ و١٩٦٤، وهى أفلام صامتة تحمل تشابهًا مع أفلام لوميير، ولكن بتعمد استخدام أقل التقنيات على طريقة دوشامب، مثل فيلم "إمباير" (١٩٦٤) وهو لقطة طويلة ثابتة لمبنى إمباير ستيت تستمر ثمانى ساعات، وفيلم "النوم" (١٩٦٣) الذى يصور رجلاً نائمًا لمدة ست ساعات، أو فيلم "بلوجوب" (١٩٦٣) الذى يمتد ٤٥ دقيقة للقطة قريبة على وجه رجل يستمتع جنسيًا. وفى هذه الأعمال أعاد وارهول بعنف تصور الزمن السينمائى وعلاقة المتفرج بالفيلم، فقد رأى السينما كنوع من الأثاث الذى يمكن أن تقبله أو ترفضه، ويمكن صرف النظر عن الفرجة بدلاً من الافتتان بها. أن هذه الأفلام لا تحتوى على مونتاج، بل أن وارهول قام بتغيير سرعة العرض لكى يعوض الزمن المفقود خلال فترة تغيير بكرة الفيلم الخام فى الكاميرا.

أما المرحلة المتوسطة فتمتد بين ١٩٦٥ و١٩٦٧، واستخدم وارهول فيها الصوت من حين إلى آخر، ليسجل مشاهد مرتجلة لمواقف متناهية الصغر، وهذه الأفلام مثل "المحتال" و"فتيات تشيلسا" (١٩٦٧) و"رعاة بقر يعانون الوحدة" (١٩٦٨) كانت متأثرة بعالم نيويورك السينمائى لشيرلى كلارك وجون كاسافيتيز، وأيضًا بعالم الفن الوليد فى فنون الأداء و"مشاهد المصادفة"، وبمسرح التنكر لجاك سميث. وفى فيلم "فتيات تشيلسا" كانت البكرات الملونة والأبيض والأسود تعرض جنبًا إلى جنب على الشاشة دون نظام محدد. وعلى النقيض من أفلام مرحلته الأولى التى كانت متأثرة بعالم الفن ومتوجهة إليه، فإن أفلامًا مثل "رعاة بقر يعانون الوحدة" كانت تعرض فى دور العرض، ولأنها أنتجت بأقل التكاليف فقد كانت تحقق نوعًا من الأرباح.

وكلما اقترب وارهول من العرض التجارى، فإن العناصر الجنسية، والجنسية المثلية، والتحول الجنسى فى أفلامه واجهت قيودًا قانونية فى العرض فى السوق، وعلى الرغم من أن أفلامه تحتوى على الكثير من العرى واللعب الجنسى،

فإن جماليات وارهول عن تشتت المتفرج وشعوره بالملل هى على العكس تمامًا من البورنوجرافيا. أن الجنس عند وارهول هو جنس دون إثارة، جنس أقرب إلى الكلام منه إلى الفعل، جنس متنكر. ومع ذلك فإن ظلال الشذوذ الجنسى فى فيلم "رعاة بقر يعانون الوحدة" كانت كافية لتثير غضب المباحث الفيدرالية، التى استجوبت وارهول بتهمة نقل مادة داعرة بين الولايات. وفى عام ١٩٦٩ قبض على الفيلم فى ولاية أطلنطا، وتم قطع أجزاء منه، وأعيد إلى دور العرض، على الرغم من أن المباحث الفيدرالية كانت تحث السلطات المحلية على محاكمة وارهول بتهمة الفحش. وفى فترة لاحقة، صنفت مدينة نيويورك فيلمه "فيلم أزرق" (١٩٦٨) على أنه بورنوجرافيا صريحة، وهو قرار دعمه حكم المحكمة العليا.

وفى مرحلة وارهول الأخيرة من الإنتاج السينمائى، أعطى اسمه لسلسلة من الأفلام التى صنعها مع بول موريس، وكانت الحالة الدقيقة لاشتراك وارهول فى هذه الأفلام الأخيرة غير واضحة على وجه التحديد، لكن فيما يبدو أن موريس كان مسئولاً عما يمكن تسميته بالإخراج، بينما ترأس وارهول العملية الإنتاجية كعامل مساعد. وفى أفلام مثل "اللحم" (١٩٦٨) و"هراء" (١٩٧٠)، و"حرارة" (١٩٧٢) كان قدر نزير من السرد يتيح مشاهد مرتجلة يتم ربطها معًا فيما يشبه القصة، وهى تتضمن فى العادة عمليات وإخفاقات جنسية واقتصادية. وعندما رأى جورج كيوكر فيلم "اللحم" وصف الفيلم بأنه "أثر جمالى ضئيل من الدرك الأسفل من الحضارة"، وهى عبارة أسعدت وارهول كثيرًا حتى إنه استعملها للدعاية عن الفيلم. أن هذه الأفلام تبقى بعيدة تمامًا عن معايير ولياقة وسرد هوليوود، لكنها تجسد اختراق وارهول لصناعة كان يسخر منها، ويعجب بها، ويعبدها.

إدوارد آر أونيل

من أفلامه:

"طرزان وجين يعودان.. أو شيء من هذا القبيل" (١٩٦٣)، "قبلة" (١٩٦٣)، "النوم" (١٩٦٣)، "بلوجوب" (١٩٦٣)، "إمباير" (١٩٦٤)، "الكنبة" (١٩٦٤)، "أجمل ثلاث عشرة امرأة" (١٩٦٤)، "مطعم" (١٩٦٥)، "مطبخ" (١٩٦٥)، "المخادع" (١٩٦٦)، "فتيات تشيلسا" (١٩٦٦)، "أربع نجوم" (١٩٦٦)، "رعاة البقر يعانون الوحدة" (١٩٦٨)، "فيلم أزرق" (١٩٦٨)، "اللحم" (١٩٦٨)، "هراء" (١٩٧٠)، "حرارة" (١٩٧٢)، "سيئ" (١٩٧٦).

فن التحريك فى عصر ما بعد الصناعة

بقلم: ويليام موريتز

في عام ١٩٦٠ لم تعد أفلام الكارتون القصيرة تعرض كجزء من البرنامج العادى فى دور العرض، وأغلقت وحدات التحريك فى الشركات الكبرى أو كانت تقوم بالإنتاج للتليفزيون وحده، أما بالنسبة لفنانى التحريك المستقلين فقد كان الاهتمام الرئيسى فى التوزيع هو المهرجانات السينمائية، حيث يمكن تقديم الأفلام للجمهور أو الوسطاء والخبراء، الذين يمكنهم بدورهم الترتيب لعرضها فى التليفزيون أو دور العرض فى برامج خاصة لمجموعة من أفلام التحريك. فى البداية كان التحريك يتنافس مع الأفلام الروائية الحية فى مهرجانات مثل كان أو فينيسيا، ولكن بعد إنشاء "الاتحاد العالمى لفيلم التحريك" فى عام ١٩٦٠ بدأت مهرجانات متخصصة فى أفلام التحريك مثل أنسى، وزغرب، وأوتاوا، وهيروشيما، وعدد من الأماكن، مما أتاح لفنانى التحريك المستقلين من كل أنحاء العالم أن يتجمعوا كل عام ويتشاركوا الفرجة على أفلام التحريك وعرضها.

فنانو التحريك التجريبيون

تمتع بالفعل عدد قليل من فنانى التحريك التجريبيين بمجتمعات بديلة طوال عدة عقود، باعتبارهم جزءًا من سينما الفن التجريبية. وقد شجع وجود أوسكار فيشينجر فى لوس أنجلوس الأخوين جون وجيمس هويتنى على التحول من الموسيقى والتصوير التشكيلى إلى خلق تحريك تجريدى، وصور هندسية متزامنة مع موسيقى "إلكترونية" مرسومة مباشرة على شريط الفيلم بواسطة عدد من آلات البندول المضبوطة على أوضاع معينة، كما فى فيلم "خمس تجارب سينمائية (١٩٤٣-١٩٤٤)". وفى عام ١٩٦٤ عقد متحف سان فرانسيسكو للفن أول مهرجان "للفن فى السينما" (من بين عدة عشرات من هذه المهرجانات)، حيث عرضت أفلام طليعية كلاسيكية من العشرينيات (ليونويل، ومانراى، وكوكتو) إلى جانب الأعمال

الجديدة لمايا ديرين، وفيشينجر والأخوين هويتنى. لقد شجع ذلك اثنين آخرين من المصورين التشكيليين الشبان، هما جوردان بيلسون وهارى سميث، على تبنى التحريك التجريدى، حيث فضل بيلسون الأشكال المتغيرة الملونة مثل أفلام "إغراءات" (١٩٦١) و"سامادى" (١٩٦٧) و"ضوء" (١٩٧٣)، بينما مال سميث إلى الأشكال الهندسية التى كانت فى البداية ترسم باليد على شريط الفيلم (مثل "فيلم رقم ١ و٢ ــ١٩٤٧ــ١٩٤٩")، ثم صنعها بعد ذلك من خلال الطبع المتعدد لوحدات مرسومة مسبقًا، تعرض فى عدة آلات عرض فى وقت واحد ليتم إعادة تصويرها من على الشاشة (مثل فيلم رقم ٧ــ١٩٥١").

كان فيشينجر وجيمس هويتنى وبيلسون وسميث يكرسون جهودهم فى المثاليات الروحية والصوفية. وقد جمع سميث بين صوره التجريدية وأشخاص مقدسين تم أخذ صورهم من لوحات الليثوغراف من القرن التاسع عشر، ليعاد تحريكها مع موسيقى متزامنة بدقة من تأليف ثيلونيوس مونك وديزى جيليسبى ("فيلم رقم ١٠" و"فيلم رقم ١١"ــ١٩٥٥). وبينما كان هؤلاء الفنانون الأربعة يشكلون قلب "مدرسة كاليفورنيا لموسيقى اللون"، فبحلول عام ١٩٥٧ كانت مهرجانات "الفن فى السينما" تعرض أفلامًا تجريدية لسبعة عشر فنانًا آخرين من الساحل الغربى، وتسعة من الساحل الشرقى. أن مهرجان الفيلم التجريبى فى بروكسيل عام ١٩٤٩ لم يمنح فقط فيشينجر الجائزة الكبرى، لكنه اعتبر فيلم الأخوين هويتنى "تجارب سينمائية" فيه أفضل استخدام للصوت. وبعد الحرب العالمية الثانية، تحول جون ويتنى أكثر إلى التجريب التقنى وأصبح رائدًا فى الجرافيك الكومبيوترى، بينما استمر جيمس ويتنى (مثل جوردان بيلسون) فى صنع أفلام تحريك مرسومة باليد ذات جمال رائع وروح عظيمة، مثل أفلام "يانترا" (١٩٥٥) و"لابسيس" (١٩٦٣) و"وو مينج" (١٩٧٦) و"كانج جينج زيانج" (١٩٨٢).

كما ازدهرت أعمال فنانى التحريك التجريديين الآخرين فى العديد من الأماكن، مثل النيوزيلاندى لين لاى الذى صنع فى عام ١٩٨٢ فيلم "توسالفا" (من

الرسوم والقص واللصق) فى لندن، وفى عام ١٩٥٨ صنع فيلم "الراديكاليون الأحرار" (بالكشط مباشرة على شريط سينمائى أسود) فى نيويورك. كما صنع عشرة أفلام تجريدية أخرى بين هذين الفيلمين، بينما كان يعمل فى بريطانيا أفلاما مثل "الصندوق الملون" (١٩٣٥) المرسوم على الفيلم، و"تاتو" (١٩٣٧) بالطبع الضوئى المباشر لحدث حى وصور تجريدية فى وقت واحد، وكان يمول نفسه ذاتيًا من خلال العمل فى التصوير التشكيلى والنحت والإعلانات. وفى أوهايو ونيويورك، صنع المصور التشكيلى دوينيل جرانت تسعة أفلامٍ تجريدية، منها "تيمسيس" (١٩٤٠) و"تكوينات مجسمة" (١٩٤٥) و"أحلام خيالية فى التكوين رقم ٦" (١٩٨٥)، بينما كان يمول نفسه بتصميم ديكورات المسرحيات وصنع أفلام التحريك الطبية. أما هاى هيرش فقد كان يكسب رزقه من التصوير الفوتوغرافى، بينما كان يصنع أنماطًا ضوئية ماهرة متزامنة مع موسيقى كاريبية وإفريقية، مثل فيلم "اقترب" (١٩٥٢) ثلاثى الأبعاد، ثم تحول فيما بعد إلى الطبع الضوئى لمشاهد تمثيل حى مع لقطات بالتحريك (مثلما فعل لاى فى فيلم "تاتو")، كما فى أفلام "البوصلة" و"طيف الخريف" (١٩٥٨)، و"ورق الخربشة" (١٩٦٠)، و"لون الشكل" (١٩٦١).

لقد استمرت بلا انقطاع تقاليد التحريك التجريدى حتى الوقت الحاضر، مع فنانين مثل جول أنجيل الذى عمل فى شركة ديزنى ويو بى إيه، وترشح للأوسكار فى عام ١٩٦٣ عن فيلم "إيكاروس"، لكنه صنع حوالى ثلاثين فيلما من التحريك التجريدى، والتى تمتد من الجرافيك الكمبيوترى المتقن فى فيلم "الصمت" (١٩٦٨) إلى الدراسات الديناميكية فى الحركة فى فيلم "التذمر" (١٩٧٥) والرسم باليد بالتوازى مع لوحاته الزيتية فى فيلم "فيلا روسبيجلوزى" (١٩٨٨)، وكلها مفعمة بحس ذهنى لماح. أما فنانو الكمبيوتر مثل لارى كوبا ("مكانان ـــ ١٩٨٧) وديفيد برودى ("آلة بيتهوفن ـــ ١٩٨٩") فإنهما يتحكمان فى الإمكانات المعقدة لهذه التقنية لصنع موسيقى بصرية رقيقة، بينما فنانون آخرون مثل سارابيتى فى فيلم"مقدمات

فى الزمن السحرى" (١٩٨٧) ودينيس بايس فى فيلم "لوما نوكتورنا" (١٩٧٤) فيستمران فى رسم آلاف الرسوم الدقيقة لكل فيلم.

كما صنع الفنان البريطانى روبرت دارول (المقيم حاليًا فى ألمانيا) بواسطة طبقات متداخلة من الصور المرسومة باليد ثلاثية من الأفلام هى "التنين" (١٩٨٥) و"العنقاء" (١٩٨٧) و"الأسد الحجرى" (١٩٩٠) التى تعتمد على تجربته فى البوذية الكورية، كما صنع فى فترة لاحقة فيلم "ميمب" (١٩٩٢) الذى يستخدم قدرة الكمبيوتر على تغيير الأشكال لكى يعطى انطباعًا قويًا بعالم تجريدى فى المتصل الزمانى المكانى. وفى بيان عام ١٩٨٨، تحدث دارول إلى العديد من هؤلاء الفنانين التجريبيين فى فن التحريك:

"إننى لست مهتمًا بالسينما كأدب بصرى، ولا أحاول توصيل معلومات يمكن التعبير عنها بالكلمات. إننى مهتم بالسينما كعملية بصرية يمكن أن توحى ــ من خلال الوعى الفيزيقى والميتافيزيقى. وخلال الإدراك المركز، فإن كل منطقة تصويرية تصبح نظامًا يشير إلى إمكانيات الرؤية، والخبرة، وفهم الطريقة التى توجد بها الأشياء ــ أن نفهم ما نعيشه أكثر من أن نعيش ما نفهمه".

ولقد تمتع نورمان ماكلارين بحياة فنية عظيمة أكثر من أى فنان تحريك تجريدى آخر. وعندما كان طالبًا يدرس الفن فى عام ١٩٣٣ رسم على نحو تجريدى فوق شريط الفيلم مباشرة، ثم تعاقد معه جريرسون ليعمل فى الوحدة الخاصة به فى لندن، وفيها صنع ماكلارين العديد من المشروعات المتفرقة مثل تصوير فيلم تسجيلى عن الحرب الأهلية الإسبانية، والرسم مباشرة على الفيلم فى إعلان سيريالى عن خط طيران اسمه "الحب على الجناح" (١٩٣٩). وبسبب نزعته المحبة للسلام، فقد هرب إلى أمريكا فى عام ١٩٣٩، فى البداية إلى نيويورك (حيث قام بصنع فيلم تحريك لمارى إيلين بوت باسم "رياضة الشبح ــ ١٩٤٠")، ثم إلى كندا حيث قضى بقية حياته فى المجلس القومى الكندى للسينما. لقد صنع اثنين

وأربعين فيلمًا للمجلس، تتراوح من الأفلام التعليمية إلى السياسية، ومن تصوير أشياء حقيقية إلى التجريد.

كانت ثمانية أفلام منها "دعائية" على نحو خاص، وأحدها رسم ساحر على الفيلم باسم "رحلة قصيرة للدجاجة" (١٩٤٢) الذى مايزال يعرض حتى اليوم بهدف المتعة والترفيه، بعد زمن طويل من رسالة "شراء سندات الحرب" التى كان يتضمنها الفيلم وعفى عليها الزمن. وهناك أيضًا ستة أفلام "تعليمية" تتضمن فيلمًا تسجيليًا عن طريقة باركر وألكسييف بالتحريك بطريقة رؤوس الدبابيس، وفيلم "إيقاعى" (١٩٥٦) و "القانون" (١٩٦٤)، وهما فيلمان يحتويان أيضًا على قدر كبير من الإمتاع، بينما يقومان بتعليم الرياضيات والأبنية الموسيقية على نحو خفيف. كما أن هناك خمسة أفلام تصور الأغنيات الفولكلورية الكندية، منها فيلم C'est l'aviron (١٩٤٤) الذى يحتوى على حركة "الزووم" الديناميكية داخل زورق يمضى فى منظر خلاوى أخاذ، وخمسة أفلام أخرى، مثل الفيلم السيريالى" فانتازى" (١٩٥٢) وهى أفلام فنية تصور أشياء حقيقية. وثلاثة أفلام تصور فن الباليه من وجهات نظر مختلفة، ففيلم "خطوة لاثنين" (١٩٦٧) يحلل الحركة، بالطبع البصرى لعدة مراحل من وضع الحركة داخل نفس الصورة، وفيلم "باليه أداجيو"(١٩٧٢) الذى يبطئ من الحركة، وفيلم "نارسيساس" (١٩٨٣) الذى يخلق عالمًا سينمائيًا سحريًا ليعبر عن الرقص الأسطورى. ويمكن اعتبار أربعة من هذه الأفلام "سياسية"، مثل فيلم "الجيران" (١٩٥٢) الذى حصل على الأوسكار، ويصور عبث جارين فى الانخراط فى حالة حرب متصاعدة، من خلال تقنية تصوير الممثلين الحقيقيين بطريقة الكادر كادر، والفيلم الذى أنجزه بالكشط فوق شريط أسود " شحوب وامض" (١٩٥٥) الذى يحتفى بالتعددية، وفيلم "عمل من أعمال الخير" (١٩٥٧) الذى يدعو فيه إلى المساواة مع الخدم.

كانت المجموعة الأكبر من أفلام ماكلارين للمجلس الكندى هى أفلامه التجريدية، التى تتضمن الفيلم الفولكلورى المرسوم مباشرة على الشريط "الكمان" (١٩٤٧)، وفيلم "العناية الغبية الضائعة" (١٩٤٩) التجريدى التعبيرى مع موسيقى

الجاز لأوسكار بيترسون، وفيلم "حول هوجول" (١٩٥١) ذا الأنماط الضوئية المتحركة ثلاثية الأبعاد، والثلاثية البنائية "خطوط أفقية"، "خطوط رأسية"، "موزاييك"، وذروة هذه الأفلام "ألوان متزامنة" أو "سيمفونية الألوان" (١٩٧١) الذى ألف له موسيقى مرسومة على الشريط، كما استخدم أصواتًا طبيعية يتم عرضها ضوئيًا على الشاشة. لقد كانت إنجازات ماكلارين الكبرى ممكنة التحقق من خلال الدعم المالى من المجلس الوطنى الكندى للسينما عبر خمسة وأربعين عامًا، والعمل المتواصل المشترك مع مساعديه، خاصة جاى جلوفر، وإيفيلين لامبارت، وجرانت مونرو.

فن التحريك فى أوروبا الشرقية

كانت نظم دعم الحكومات فى أوروبا الشرقية ــ على طريقة المجلس القومى الكندى للسينما ــ تدعم أستوديوهات التحريك المزدهرة خاصة فى العديد من الجمهوريات الاشتراكية الجديدة؛ ففى تشيكوسلوفاكيا بعد الحرب العالمية الثانية، قدم كاريل زيمان وبيرى ترنكا نفسيهما باعتبارهما فنانى تحريك كارتون وعرائس. تطور زيمان من العرائس التقليدية إلى مستوى جديد من إتقان الحرفة مع فيلم "إلهام" (١٩٤٨) وفيه يتبع حلم يقظة لنافخ زجاج (ممثل حقيقى) يتخيل مصنوعاته الزجاجية وقد دبت فيها الحياة. أن الفيلم يجمع قدرًا كبيرًا من السحر من التوازن الذهنى الدقيق داخل الصور، بين المطر المنهمر على النافذة ومرآة الماء فى "بلاد الزجاج"، وبين الصلابة الهشة للبللور والمرونة المدهشة لعشرات من الشخصيات والأشياء الزجاجية المتحركة، مثل عربة سباق يجرها فريق من الجياد. صنع زيمان عشرة أفلام روائية، تتضمن أربع قصص للأطفال مثل "كنز جزيرة الطيور" (١٩٥٢)، وستة أفلام تجمع بين الممثلين الحقيقيين ونماذج التحريك والرسوم، وأغلبها بطريقة كتب الرسوم الحفر القديمة، وهى الأفلام التى تعطى الممثلين الحقيقيين الفرصة لأداء "فانتازيا علمية" عن اصطياد ديناصور، مثل فيلم "رحلة فيما قبل التاريخ" (١٩٥٤).

أما بيرى ترنكا فقد عمل كلاعب عرائس ورسام كتب قبل عام ١٩٤٥ عندما بدأ صنع أفلام التحريك بخمسة أفلام رفيعة ومعقدة. وقد أظهرت الستة عشر فيلمًا التالية للعرائس مهارة وبراعة متزايدين، من فيلمه الذى يقدم محاكاة مضحكة ساخرة لنمط الويسترن "أغنية المروج" (١٩٤٩)، إلى النسخة الطويلة من الرواية الهجائية التشيكية الشعبية "الجندى الطيب شفايك"(١٩٥٤)، ومن معالجته الطويلة بلا كلمات لمسرحية شكسبير" حلم ليلة صيف" (١٩٥٩) إلى الهجائية الساخرة لقصة بوكاشيو "الملاك جبريل والسيدة الأوزة" (١٩٦٤)، وعمله الأهم الأخير "اليد" (١٩٦٥) الذى يعترض فيه على كل أشكال الشمولية من خلال مجاز ذهنى ليد ضخمة (يد حقيقية) تحاول أن ترغم دمية على شكل صانع أوانى خزفية على أن يصنع فقط صورًا من الأيدى، بدلاً من أوانى الزهور.

ازدهر فن التحريك التشكيلى مع عشرات من الفنانين الذين صنعوا مئات الأفلام، مثل هيرمينا تيرلوفا وحواديت الأطفال بالعرائس، وإدوارد هوفمان وفيلمه الروائى الطويل "خلق العالم" (١٩٥٧)، وبريتسلاف بوجار الذى بدا مساعدًا لترنكا، وفاز بالجائزة الكبرى فى مهرجان أنيسى الأول فى عام ١٩٦٠ بفيلمه "الأسد والأغنية"، وعمل لاحقًا فى كندا فى المجلس القومى للسينما. كما أن هناك فنانى تحريك أقل شهرة، لكنهم يتمتعون بالبراعة، مثل يانا مارجلوفا وفيلمها الذى يثير القشعريرة "سفر التكوين" (١٩٦٦) (وفيه تصنع العرائس فقط لكى تقطع رؤوسها)، أو لوبومير بينيس وفيلمه الجميل "الأسد والقزم" (١٩٨٠) الذى يقدم معالجة معاصرة لحكاية ميداس ولمسته التى تحول الأشياء إلى ذهب ليرمز إلى البيئة. كما اشتركت فنانة التحريك فلاستا بوسبيشلوفا فى فيلمين رفيعين فى عام ١٩٨٢، فيلم بيرى بارتا "عالم القفازات المنقرض" الذى يشير فى مفارقة ساخنة إلى فيلم ترنكا "اليد" حيث يكشف عن حقبة كانت فيها الأيدى ذات القفازات الأنيقة تتحكم فى قطع الديكور الفخمة، وفيلم يان سفانكماجير "أبعاد حوار" الذى حصل على الجائزة الكبرى فى مهرجان برلين وأنيسى.

كان سفانكماجير فنانًا للجرافيك ولاعبًا للعرائس، منتميًا إلى تقاليد المسرح السيريالى التشكيلى الحى، وكل أفلامه الثمانية والعشرين (وتضم العديد من الفيديو كليب لمحطة إم تى فى) توازن بين عبثية حالة تشبه الحلم والشعور بالخطر والنزعة الحسية فى روح سيريالية حقيقية. وكانت تجربته مع مسرح "المصباح السحرى" الشهير فى براج (حيث يمثل ممثلون حقيقيون مع عرائس، وأفلام تحريك تعرض على شاشة، و"مؤثرات خاصة" أخرى) ملهمًا له لكى يستخدم مزيجًا من التمثيل الحى، وكل أنواع التحريك من الرسوم إلى العرائس إلى الصلصال إلى التحريك بطريقة الكادر كادر. وبدءًا من فيلمه الأول فى عام ١٩٦٤، فازت تقريبًا كل أفلامه بجائزة كبرى فى مهرجان. أن فيلم "جابروكى" (١٩٧١) يتألف من عرائس فيكتورية أصيلة تتفاعل فى مجموعات توحى بالقسوة والنزعة الجنسية المتضمنة فى الحكايات الكلاسيكية للويس كارول. كما أتقن تلك التقنية فى فيلمه الغرائبى الطويل "أليس" (١٩٨٨) الذى يتتبع فيه ممثلة حقيقية تقوم بدور أليس تطوف عالم تحريكى للعجائب لم يكن يتخيلها كارول نفسه. أما فيلمه المهم "أبعاد حوار" الذى يبعث على الانبهار فيقدم ثلاث فقرات: مواجهة بين رأسين تتشكلان فى تبادل من الطعام، والأدوات، والأسلحة، والأشياء المتعارضة الأخرى التى يمكن أن تلتهم إحداها الأخرى، ثم مقابلة رومانسية بين شخصيتين من الصلصال يذوب الواحد منها فى الآخر، وخلاف ساخر بين موظفين رسميين يتبادلان الاقتراحات والاعتراضات، بينما تظهر الأشياء على لسانيهما، ويتجسد الخلاف فى التصاق لسان ببراية أقلام. أما فيلمه الروائى الطويل "فاوست" (١٩٩٤) فيقدم معالجة معاصرة لعمل جوته ويضعها فى أوروبا فى أعقاب الحرب الباردة، ليمزج مرة أخرى البطل الممثل الحى مع عجائب من التحريك.

لقد كانت لسيريالية سفانكماجير تأثير عميق على فنانى التحريك الآخرين، خاصة التوأم الأمريكى ستيفن وتيموثى كواى، اللذين درسا فى رويال كوليدج للفنون فى لندن، وصنعا معظم أفلامهما بالتحريك فى بريطانيا، بدعم من كيث

جريفيث فى معهد الفيلم البريطانى والقناة الرابعة التليفزيونية. أن فيلمهما "مقصورة يان سفانكماجير" (١٩٨٤) سبق فيلمهما المهم ذا المزاج الخاص "شارع التماسيح"، الذى يأخذ موتيفات من ذكريات الفنان برونو شولتز (الذى قتله النازيون عام ١٩٤٢) مثل شهوانية العرائس الخشبية عند الخياط، أو التحلل المشئوم للمبانى فى الأحياء القديمة من المدينة، ليغزلا هذه الموتيفات فى جو مفعم بالغموض والنشوة من خلال آلات تخيط اللحم والمسامير اللولبية وتحررها من روابطها.

ظلت البلدان الأخرى فى شرق أوروبا محافظة على تقليد موازٍ (وإن لم يكن على نفس القدر من الثراء) للتشيك: مثل فيلم الفنان الرومانى إيون بوبيسكو جوبو "تاريخ قصير" (١٩٥٧)، والفنانين المجريين مارسيل يانكوفيتش "سيزيف" (١٩٧٤)، وفرينتش رفوز "الحشرة" (١٩٨٠)، و"مدرسة زغرب" لفنانى الكارتون فى كرواتيا: دوسان فوكويتش "سوروجات" (١٩٦١)، الذى أصبح أول فيلم كارتون أجنبى يفوز بالأوسكار، بالإضافة إلى العديد من الأستوديوهات التى عملت كثيرًا فى هذا المجال فى بلغاريا. وكانت بولندا وحدها هى التى تركت تراثًا أصيلاً ومتكاملاً مثل التشيك، بفضل العبقريات الثلاث فاليريان بروفشيك ويان لينيكا (اللذين هربا إلى فرنسا وألمانيا بعد تعاونهما اللامع فى فيلم "الوطن، ١٩٥٧" الذى فاز بالجائزة الكبرى فى بروكسيل)، بالإضافة إلى فيتولد جيرز.

إن فيلم "الوطن" أو "المنزل" يصور أحلام امرأة تنتظر فى المنزل فى سلسلة من الفقرات المنفذة بتقنيات مختلفة: باروكة يتم تصويرها بطريقة الكادر كادر وهى تتجول فى المطبخ لتلتهم الطعام، ومشهد حقيقى لامرأة تمارس الحب مع مانيكان رجالى يتحلل بسبب عواطفها، بطاقات بريدية قديمة ورسوم تخطيطية علمية متجمعة بطريقة القص واللصق، ومشهد حقيقى لإيماءات تتكرر (من خلال الطبع البصرى) حتى تصل إلى درجة العبث. أظهر بروفشيك مهارة مماثلة فى الثمانية أفلام التى صنعها فى فرنسا، بالأشياء التى يتم تصويرها بطريقة الكادر كادر فى فيلم "النهضة" (١٩٦٣)، وصور الجرافيك المصنوعة بطريقة القص واللصق مثل

"ألعاب الملائكة" (١٩٦٥) الذى تخيم عليه روح غامضة، وهو مرثية لضحايا أوشفيتز، وذلك قبل أن يتحول بروفشيك إلى السينما الروائية الحية. أما لينيكا فقد استخدم القص واللصق فى أفلامه العشرة، التى تضم أفلامه الكلاسيكية "المتاهة" (١٩٦٢) و"الخراتيت" (١٩٦٣) المأخوذ عن إيونيسكو، و"أ " (١٩٦٤)، بالإضافة لفيلمين روائيين "آدم الثانى" (١٩٦٩) و"أوبو ملكًا" (١٩٧٧).

أما فيتولد جيرز، فإنه بعد خمسة أفلام تقليدية تحول إلى التصوير التشكيلى على الزجاج كوسيطه الفنى الأساسى فى التحريك، ليبدأ بفيلم "ويسترن صغير" (١٩٦٠)، واستمر فى هذه التقنية مع "أحمر وأسود" (١٩٦٣)، وفيه قام بالتصوير التشكيلى لشخصيات فى مصارعة للثيران تستولى على عملية التحريك بتحويل الكاميرا تجاه صناع الفيلم، وفيلميه الأهم "الحصان" (١٩٧٦) و"النار" (١٩٧٥) وفيهما تصبح ضربات الفرشاة متكاملة مع طبيعة عملية التحريك.

الأولمبياد: التحريك عبر العالم

فى وقت انعقاد الدورة الأوليمبية فى لوس أنجلوس فى عام ١٩٨٤، اجتمعت لجنة تحكيم عالمية كبرى من أجل دورة أوليمبية لفنون التحريك، واختارت اللجنة "حدوتة الحواديت" (١٩٧٩) ليورى نورشتاين باعتباره أعظم أفلام التحريك فى كل الأزمان، وهو ما يستحقه الفيلم بالفعل. أن بطل الفيلم، الذئب الصغير من الفولكلور الروسى و"الأنا الأخرى" بالنسبة لصانع الفيلم، يقبل عقبات الذاكرة، وفى مشاهد يستدعى الحقبة الرومانسية لبوشكين، والحروب العالمية، والبراءة الضائعة للطفولة، وبهذا يؤكد على دور الفنان فى حفظ الماضى حيًا. صنعت فرانشيسكا زوجة يورى شخصيات من القص واللصق، قام يورى بتحريكها برشاقة وظلال تعبيرية وقوة.وهناك فيلم تحريك آخر فاز بالجائزة الكبرى فى زغرب عام ١٩٨٨، هو فيلم الفنان من إيستونيا بارن "غذاء على العشب" الذى صنع فى عام ١٩٨٣،

لكنه منع من العرض حتى عام ١٩٨٦، وهو يركز بدوره على مصير الفنان فى المجتمع. إنه يحكى حدوتة عن شخصية بيكاسو الذى يطارده البيروقراطيون حتى تدوس ذبابة على ذراعه وتحولها إلى جناح، وتغزل قصته مع حياة أربع شخصيات يعانون من المحاكمات القاسية والإذلال من أجل أن يعيشوا نزهة مسالمة، وتندمج للحظة مع لوحة مانيه من القرن السابق. إن شخصيات بارن الأسلوبية يتم رسمها بخطوط رفيعة غير متساوية توحى برهبة تعبيرية، لتركز خاصة ليس فقط على التناقض مع لوحة مانيه، ولكن أيضًا على اللحظة التى تحولت فيها أحلام إحدى الشخصيات إلى لعب جنسى، فى مشهد مبهج تقوم فيه الفرشاة بالعمل فيما يشبه الواقعية الفوتوغرافية. إن طريقة بارن فى رسم الخطوط الخارجية للشخصيات تركت تأثيرها على الروسى إيجور كوفاليوف فى أفلامه "زوجته والدجاجة" (١٩٨٠)، و"أندريه سفيسلوفسكى" (١٩٩٢)، ولكن على الرغم من احتجاج كوفيالوف على الكابوس البيروقراطى، فإن سيرياليته الغريبة تتناقض تمامًا مع واقعية بارن المفرطة فى شاعريتها. ومن المفارقات أن كوفاليوف انتهى به الأمر فى الولايات المتحدة، حيث يصنع أفلام كارتون تليفزيونية واقعية مثل "راجراتس". أن الظلال الرقيقة لنورشتاين وأسلوبه فى القص واللصق، والأسلوبية الحادة عند كل من بارن وكوفاليوف تتناقض مع الأفلام الرومانسية لألكسندر بيتروف، مثل "البقرة" (١٩٨٩) و"حلم رجل سخيف" (١٩٩٢) اللذين رسمهما على الزجاج بمهارة ودقة كبيرين.

أما فيلم "الشارع" (١٩٧٦) لكارولين ليف، المرسوم أيضًا على الزجاج، فقد أخذ المكان الثانى فى الدورة الأوليمبية للتحريك، وترشح للأوسكار والجائزة الكبرى فى أوتاوا. لقد كان الفيلم تصويرا حساسا لقصة للمؤلف الكندى مورديكاى ريشلر، ويصور وجهة نظر صبى عن موت جدته. كما صنع فنانو التحريك الآخرون أعمالاً مدهشة، مثل "الفضاء العقلى" (١٩٧٧) لجاك دوران، المصنوع بطريقة شاشة الدبابيس بأسلوب باركر وألكسييف، و"بدايات" (١٩٨٠) لكلوريندا

وارنى، وكلاهما من إنتاج المجلس الوطنى الكندى للسينما (كما كان فيلم "الشارع" أيضًا)، وقد حصلا بدورهما على مركزين متقدمين فى الدورة الأوليمبية، بينما كانت كليات التحريك هى مصدر فيلم "موائد المضمون" (١٩٨٧) لويندى تيلبى، و"فزورة" (١٩٨٣) لجون مينيس الذى فاز بالأوسكار. كما تم إنتاج أفلام تحريك متميزة لمصادر تجارية، فقد دعمت الإذاعة الكندية فنان التحريك المتميز فريدريك باك الذى هاجر إلى كندا فى عام ١٩٤٨ وعمره أربعة وعشرون عامًا، وفى أفلامه الست الأولى (١٩٧٠-١٩٧٨) أتقن باك وطور تقنياته قبل أن يصنع عمله الأهم "كراك"، الذى يلخص ثقافة كويبك بتتبع كرسى هزاز عبر أجيال واحتفالات عائلة حتى ينتهى الأمر إلى الإهمال، ثم يتم "تجديده" على يد حارس متحف. لقد تحاشى باك الإفراط فى العاطفية، لكنه ظل مؤثرًا، مثل المشهد الختامى من فيلم "كراك" عندما تدب الحياة فى اللوحات، وتبدأ فى الرقص، بفضل رسومه المرنة، المرسومة على شرائح من الزجاج المصنفر بأقلام الرصاص الملونة، التى تسمح بالتحكم الدقيــق فى الظــلال الرقيقة أو القــوة الجريئة للتكوينات التشكيلية. احتل "كراك" أيضًا المركز السادس فى الدورة الأوليمبية وفاز بالأوسكار، كما فاز فيلم باك الذى يستمر نصف ساعة "الرجل الذى زرع الأشجار" وفيه يصور حكاية مجازية عن الاهتمامات البيئية لجان جونو.

ازدهرت حركة فنون التحريك المستقلة فى معظم أنحاء العالم، بأفلام عديدة مهمة لا يمكن ضمها إلا فى موسوعة مثل التى أعدها بينداتزى فى خمسمئة صفحة تحت اسم "أفلام الكارتون". أن لكل بلد مبدعيه الذين يمكن أن يفخر بهم فى هذا المجال، مثل الفنان البلجيكى راؤول سيرفيه، الذى صنع عمله الأسطورى "هاربيا" بمزيج دقيق من الممثلين الحقيقيين والنماذج التى يتم تحريكها، وهو الفيلم الذى فاز بالجائزة الذهبية فى كان عام ١٩٧٩، أو الفنان الدانماركى العبقرى ليف ماركوزين بفيلمه "شريط الصوت" (١٩٨٣) الذى يتيح أكثر الأشكال البصرية للموسيقى تجسيدًا وتأثيرًا، أو فيلمه الهائل "صوت الجماهير" (١٩٨٩) الذى يقترب بعدسة

الزووم لمدة عشر دقائق فى الأعماق الخفية للوحة سريالية، أو الأعمال الإيطالية التى تقدم تجسيدًا أسلوبيًا مرحًا للأوبرا فى أحلام لوتزانى وجانينى، ومن ألمانيا الرسم الصارم والذهنى للخط عند ريموند كروم فى فيلمه "رقصة الحبل" (١٩٨٦)، وسوليفنج فون كلايست بفيلمه "تانجو إجرامى" (١٩٨٥) الدرامى الذى صنعه بالخربشة على الشريط، أو فيلم التوأم كريستوف وفولجانج لاونشتاين "توازن" (١٩٨٩) الذى فاز بجائزة الأوسكار لتحريك العرائس، ومن بريطانيا نيك بارك وفيلمه اللماح "سلوى الكائنات" (١٩٨٩) بتجاور أصوات المهاجرين مع الحيوانات المحبوسة فى أقفاص، وأيضًا فيلم بارى بروفيس "التالى" (١٩٨٩) بجوه الشكسبيرى المبهر، وعمله اليابانى الرشيق الجليل "مسرحية للشاشة" (١٩٩٢). ومن اليابان الفنان غير المروض يوجى كورى، ولاعب العرائس البارع كيهاشيرو كواموتو، والفنان ذو الأعمال العديدة أوسامو تويسكو، الذى صنع من جانب أفلام الحركة المأخوذة عن القصص المصورة (بتحريك محدود) مثل "الفتى الفلكى" (١٩٦٣) و"كيمبا، إمبراطور الأدغال" (١٩٦٥)، ومن جانب آخر أفلامه التجريبية مثل فيلمه المبهر "القفز" (١٩٨٤) بمناظره الخلاوية الطائرة و"الفيلم المكسور" (١٩٨٥) الذى يسخر من أفلام الكارتون التقليدية بتطبيق القوانين الحقيقية للجاذبية وقوة الشد التى يتم انتهاكها عمدًا فى أفلام التحريك ونمرها المضحكة المعتادة.

كما أن عددًا من فنانى السينما صنعوا أفلامهم الشخصية بالتحريك جنبًا إلى جنب مع أفلامهم التجارية، وهكذا صنع الفنان البلجيكى بول ديمير فيلمه شديد الفردية "أوراق متحركة" (١٩٧٧)، لكنه فى اتجاه مختلف تمامًا صنع أفلام الأطفال مثل "الفتاة الأوزة" (١٩٨٩) للقناة الرابعة التليفزيونية، كما قام جويس بورنشتاين بصنع فيلمه الشخصى "يد المسافر" (١٩٧٦) فى نفس الوقت الذى كان يعمل فيه لقناة أن إى بى سى، وجوان جراتز التى كانت تصنع نماذج العرائس فى شركة كلايماشان، وفازت بجائزة الأوسكار عن فيلمها الشخصى "موناليزا تنزل من على الدرج" (١٩٩٢). أن هؤلاء الفنانين المستقلين اشتركوا فى صنع

أفلام مشتركة يقوم كل منهم فيها بصنع جزء صغير وترتبط الأجزاء معًا من خلال وسيط مثل "مربى الحلوى" (١٩٨٧) أو من خلال شريط الصوت مثل "كومسكومر القرمزى" (١٩٩٠).

الأفلام الروائية الطويلة

بالإضافة إلى الإنتاج التليفزيونى (الذى يضم سلسلة كوميديا الموقف مثل "عائلة سيمبسون" والإعلانات وفيديوهات موسيقى الروك لمحطة إم تى فى)، فإن الأفلام الروائية الطويلة هى المساحة الوحيدة التى ما تزال تزدهر فيها صناعة التحريك؛ لأن دور العرض السينمائى يمكن أن تستوعبها. أن مئات من هذه الأفلام قد أنتجت فى معظم دول العالم، لكن عددًا قليلاً منها هو الذى حقق النجاح، ربما لأن فن التحريك يحتاج إلى سمات خاصة، وطابع، وتطور، لكى يحافظ على اهتمام الجمهور لمدة تزيد على ساعة، فإن أفلامًا تجريبية طويلة، مثل فيلم"مسرح السيد والسيدة كابال" (١٩٦٧) لبروفيشك، بعنفه الذى لا ينتهى وتصويره المخيف، يبدو فى العادة شديد الغرابة والصعوبة فى القدرة على التركيز فى رؤيته إلا لعدد قليل من الجمهور. ومع ذلك، فإن العديد من أفلام التحريك الروائية الطويلة فى التيار "السائد" قد برهنت على أن جمهورها محدود، إن عددا من الأفلام الروائية بالتحريك لشركة ديزنى، التى تحكى حواديت أو تدور عن حيوانات قد أثارت القليل من الاهتمام (إن بعضها يقع فى منطقة تقاليد ديزنى فى النمر الموسيقية)، بل أن شركة ديزنى ذاتها قد عانت من تفاهة التكرار خلال السبعينيات (إن فيلم "روبين هود" كان من الممكن أن يكون بأداء ممثلين حقيقيين)، وذلك قبل أن يظهر فنانون شباب موهوبون ويبدأون فى صنع أفلام تحريك روائية جديدة ناجحة مثل "الحورية الصغيرة" (١٩٨٩) و"الجميلة والوحش" (١٩٩١) و"عـــلاء الدين" (١٩٩٢) و"كـــابوس ما قبل الكـــريسماس" (١٩٩٣) و"الملك الأسد" (١٩٩٤). وكانت الموضوعات الجادة، مثل فيلم هالاس وباتشيلور "مزرعة الحيوانات" (١٩٥٤)

المأخوذ عن الرواية السياسية الساخرة لجورج أورويل، تتأرجح باستمرار على حافة الظرف الذى تتمتع به أفلام ديزنى. ومن جانب آخر، فإن أفلامًا روائية جديدة ــ مثل "جين ذات القدم العارية" (١٩٨٥) لماساكى مورى، و"مقبرة فراشات النار" (١٩٨٩) لإيساو تاكاهاتا، و"عندما تهب الريح" (١٩٨٦) لجيمى موراكامى، وجميعها تتناول تأثيرات الإشعاع من الانفجارات النووية ــ تحصل على التعاطف والتواصل مع جمهور الصغار بفضل استخدامها التحريك.

إن عددًا من أفلام التحريك الروائية الطويلة المميزة قد استطاعت أن تتغلب على هذه القبعات، ففيلم رينيه لالو "الكوكب العجيب" (١٩٧٣)، وفيلم جان فرانسوا لاجونى "كتاب الرمال" (١٩٨٥) يستخدمان مشاهد الهلوسة ليحكيا عن حكايات رمزية بيئية من الخيال العلمى للكبار. كما أن فيلم "الغواصة الصفراء" (١٩٦٨) يبقى وثيقة مذهلة عن ثورة الهلوسة فى أواخر الستينيات، مع موسيقى البيتلز والأسلوب الجرافيكى زاهى الألوان. أما المخرج جورج دانينج فقد استدعى عقودًا من الخبرة فى التحريك التجريبى (فى المجلس الوطنى للسينما فى الأربعينيات، وشركة يو بى إيه فى الخمسينيات) لكى يصمم النمر الموسيقية المبتكرة، التى استخدمت أيضًا مواهب فنانى التحريك المتميزين مثل دوشمان بول وريسين ("مهد القطة"، "تحديد مكان البقرة")، والفنان الأيرلندى الأمريكى بوب ميتشيل (" مزيد من المغامرات للعم سام"، "كيه ٩٠٠٠"، "غرابة الفضاء" ــ فى تلاعب لفظى على "أوديسا الفضاء"). أن الجمال الباهر لفيلم دانينج "الحصان داموند" (١٩٧١) الذى صنعه بالرسم بالقلم الرصاص على قطع صغيرة من الورق تتحرك لكى تتبع الحدث، والشذرات الباقية من مشروع فيلم روائى بالتحريك عن مسرحية "العاصفة" لشكسبير، تجعلنا نأسف على أن هذا الفيلم الروائى الطويل ظل غير مكتمل عند وفاته فى عام ١٩٧٩.أما فيلم برونو بوزيتو "أليجرو نون تروبو" (١٩٦٧) [أو "سريع فى اعتدال"] هو سخرية بارعة من فيلم ديزنى "فانتازيا"، مع مشهد للبداية والنهاية بممثلين حقيقيين يتهكمان على المعالجة المفرطة فى جديتها لأوركسترا

ستوكوفسكى، وذلك من خلال تناول إرهاق تغيير المقام الموسيقى، مع ست نمر موسيقية تحاكى فى سخرية فقرات ديزنى: "بوليرو" رافيل يتم تقديمه من خلال تطور الديناصورات والبشر إلى وحوش (على طريقة "طقوس الربيع")، ومقطوعة "جنى ما بعد الظهيرة" لديبوسى تصور وحشًا عجوزًا فى محاولات مثيرة للشفقة لكى يغوى حوريات شابة لطيفة (على طريقة النزعة الجنسية المنحرفة فى "السيمفونية الريفية" بحيوانات القنطور الأنثوية الملونة التى لا حلمات لها). أن صور بوزيتو الجرافيكية شديدة الحيوية، والنزعة المرحة فى هذه النمر الموسيقية تبدو شديدة الوضوح، ولكنه أيضًا فى "الفالس الحزين" لسيبيليوس يحاول ببراعة أن يحول قطًا واسع العينين يبدو كأنه جاء من إحدى بطاقات التهنئة المتواضعة (أو من أحد أفلام ديزنى) إلى أن يكون مركز عواطف أصيلة عندما نفهم وحدته فى تجوله خلال أطلال شقة مهدمة، حيث كان يقيم مرة. وبالمثل فإن بوزيتو يقدم مشهدًا مثيرًا للقشعريرة يصور فنان التحريك مورتيسيو نيكيتى، وهو يسقط قطعة من الورق رسم فوقها شخصية كارتونية، أن النار تمسك بالورقة وتحترق ببطء، بينما تحاول الشخصية الكارتونية أن تهرب بجلدها من الورقة المحترقة. أن هذا المشهد مثل عشرات النمر الأخرى لبوزيتى قد صممت لتكون "النهاية الزائفة" فى ذروة فيلم "أليجرو" قد تم تقليدها دائمًا على أيدى فنانى التحريك الآخرين.

التقنيات الجديدة

غيرت التقنيات الحديثة والنزعات الفنية المعاصرة من فن التحريك على نحو جذرى خلال العقود الأخيرة، فقد وجدت نهضة "فنون الأداء" صداها فى عالم التحريك فى أعمال فنانين مثل كاثى روز ودينيس بايز، اللتين رقصتا بشخصيتهما الحقيقية مع المادة الفيلمية التى أعداها خصيصًا بالتحريك لتلائم الأداء الراقص. كما ساعدت تقنية الفيديو كثيرًا فنانى التحريك على التصوير كادر كادر مباشرة على شريط الفيديو، مثل فيلم "واندا" (١٩٨٩) لروث هايز، كما أن العديد من فنانى

التحريك الذين كانوا يصورون بالسينما تحولوا تمامًا إلى الفيديو، مثل فيلم هنرى سيليك "بوب البطىء فى الأبعاد المنخفضة" (١٩٨٩) الذى صنعه لقناة إم تى فى. أن التفرقة بين "السينما و"الفيديو" تبدو واهية، وكل المهرجانات تعرض الفيديو الآن جنبًا إلى جنب مع السينما. وعلى سبيل المثال، فإن بات أونيل قد صنع مؤثرات خاصة معقدة وفائقة باستخدام تقنيات القناع والطبع البصرى على أفلام مثل "سلسلة ساوجوس" (١٩٧٤) الذى لم يكن مقبولاً كفن للتحريك، ولكن عندما فاز زبيجنيو ريبشينسكى بالجائزة الكبرى فى أنيسى، ثم بترشيح الأوسكار لفيلمه "تانجو"، وهو فيلم لممثلين حقيقيين مصنوع بتقنية الطبع البصرى، زالت الحواجز التى كانت تفصل بين الفيديو والسينما، وانفتحت الآفاق أمام أفلام التحريك المصنوعة بالتقنيات الحديثة.

لقد كانت التجارب الكمبيوترية فى مجال الجرافيك باهظة التكاليف وتستغرق وقتًا طويلاً لصنعها، وكانت نتائجها صورًا شديدة التبسيط وتفتقد البراعة. وعلى الرغم من كون الكمبيوتر مفيدًا فى مجال الأنماط التجريدية، فإن فنانين موهوبين نادرين، مثل بيتر فولدز، استطاعوا اكتشاف إمكانية استخدام هذه التقنية لصنع أشكال تمثل كائنات حقيقية، على نحو ما يمكن أن نراه فى فيلمه الساحر "الجوع" (١٩٧٤). وبحلول أواسط الثمانينيات، كانت التطورات فى تقنية خلق الصور تتيح للفنانين محاكاة الأشكال ثلاثية الأبعاد، لكنها لم تكن تقدم إلا نسيجًا بصريًا لامعًا فى ألوان محدودة. ومرة أخرى فإن فنانًا بعينه، هو جون لاسيستر ـــ كان قد قام بدراسة فنون التحريك التقليدية فى معهد كاليفورنيا للفنون ـــ كان يملك خيالاً فنيًا لكى يزاوج هذه الإمكانات التقنية مع القصص التى تناسبها، فجاء فيلم "لوكسو الصغير" (١٩٨٦) عن مصباحى مكتب أم وابنها، يختلفان حول لعب الكرة، وهو الفيلم الذى فاز بجوائز مهرجانات برلين، وأنيسى، وهيروشيما، كما حصل على ترشيح للأوسكار.

وبعد سنوات قليلة، أتاحت الماسحات الضوئية للصور الفوتوغرافية أن تتغير باستخدام الكمبيوتر، وفجأة اكتسب فن التحريك بالمؤثرات الخاصة أهمية جديدة.

أن المؤثرات الخاصة قد تم استخدامها بالتحريك منذ أيام السينما الصامتة، فقد قدم ويليس أوبريان نماذج حيوانات ما قبل التاريخ فى فيلم "العالم المفقود" (١٩٢٥) و"كينج كونج" (١٩٣٣) و"جو يونج فائق القوة" (١٩٤٧)، كما استخدم وارين نيو كومب تقنية القناع الملون فى مئات الأفلام، مثل "ساحر أووز" (١٩٣٩) لكى يجعل الممثلين يظهرون فى أماكن خيالية، واستخدم لينوود دان الطبع البصرى لكى يمزج بين الممثلين والنماذج واللوحات أو ليمزج عدة شرائط فيلمية فى شريط واحد، مثل "المواطن كين" (١٩٤١) و"الطيور" (١٩٦٣). فى العديد من هذه الأفلام كانت المؤثرات يتم تركيبها معًا مشهدًا وراء الآخر، ففى فيلم راى هاريهاوزن الأسطورى "جيسون والعفاريت" (١٩٦٣) كان الممثل الذى يقوم بدور نيبتون يظهر من البحر فى حركة بطيئة لكى يباعد ما بين صخرتين كبيرتين (إحداهما نموذج والأخرى مرسومة على القناع) حتى يمكن لسفينة أن تمر بينهما وتنجو بالكاد من قطعة صخرة تقع إلى جانبها (وهذه كانت لقطة حقيقية). كما كان نجاح فيلم كوبريك "٢٠٠١" (١٩٦٨) يعتمد أساسًا على براعة المؤثرات الخاصة التى تضم النماذج المتعددة، وكاميرا التحكم فى حركة سرعة الشريط، وفريقًا يزيد على خمسة وعشرين تقنيًا.

قامت شركة جورج لوكاس "إندستريال لايت آند ماجيك" (آى إل إم) بجمع كل أشكال التحريك، من النماذج والماكياج وحتى المؤثرات الكمبيوترية، لكى تقدم خدمة متكاملة ليس فقط لسلسلة أفلام "حرب النجوم"، وإنما أيضًا لعدد متزايد من أفلام الخيال العلمى، والرعب، والفانتازيا، والأكشن، التى تعتمد على السحر البصرى المبهر لكى يقوى من تأثيرها. وجاء دخول المسح الكمبيوترى وقدرة الكمبيوتر على تغيير الأشكال لكى تتيح لكادرات الفيلم أن تتغير (بما فى ذلك الجمع بين اثنين أو أكثر من عناصر الصورة التى جاءت من مصادر مختلفة) على الفيديو الكمبيوترى، ثم يتم نقلها إلى شكل حساس من الفيلم السالب النهائى. ويمكن لهذه العملية أن تستخدم لمؤثرات خاصة محددة فى فيلم يقوم فيه الممثلون

الحقيقيون بالأداء طوال الفيلم، مثل "المدمر ٢"، أو الجمع المتواصل بين التحريك والتمثيل الحى كما فى "من ورط الأرنب روجر فى الاتهام"، وفيه كان يتم رسم الشخصيات بالتحريك لكى تطابق حركتها الطبيعية، بينما يتم طبعها مع الممثلين الحقيقيين، أو أن المؤثرات الخاصة كانت متكاملة مع فيلم يقوم كله على التحريك مثل "علاء الدين"، وفيه تم تصميم البساط السحرى كشىء مسطح، ليضيف إليه الكمبيوتر التموجات والتعرجات التى تظهر أثناء طيرانه. واليوم، ومن خلال عجائب شركة "إندستريال لايت آند ماجيك" والتحريك بالكمبيوتر، كان من الممكن لتوم هانكس أن يتحدث فى "فورست جامب" إلى جون كيندى وجون لينون ويسير معهما، ومن الممكن قريبًا لتوم هانكس أن يقوم ببطولة الفيلم الجديد "ثلاث شقيقات" عن مسرحية تشيكوف، مع جريتا جاربو، ومادلين ديتريش، ومارلين مونرو، وتايرون باور، ولورانس أوليفييه.

الموسيقى السينمائية المعاصرة

بقلم: رويال براون

فى بدايات عصر السينما الناطقة، أسس صناع الأفلام نموذجًا للتأليف الموسيقى لم يتغير كثيرًا حتى عام ١٩٦٠. كان هذا النموذج يقضى باستخدام الألحان المميزة التى تأتى من خارج عالم الفيلم (أو مادته الروائية الأساسية)، ويتم تفصيل هذه الألحان لتناسب أحداث فيلم بعينه. كما كانت تقضى أيضًا بأن هذه الأساليب الموسيقية تعتمد على الموسيقى "الكلاسيكية" ـــ التى يمكن تعريفها بشكل عام على أنها الموسيقى التى تعزف فى قاعات الكونسير، وتجتمع فى عالم منفصل عن الأشكال الفنية الأكثر شعبية، مثل الأغنيات والألحان الراقصة وموسيقى الجاز.

لقد وصف المؤلف الموسيقى ميكلوس روزا "الأسلوب الهوليوودى المقبول" بأنه أسلوب يمزج بين موسيقى برودواى ورحمانينوف. ومع ذلك، فإن العديد من الأساليب الكلاسيكية، كان بعضها حديثًا، قد بدأت فى الإعلان عن نفسها منذ أيام السينما الصامتة. وبحلول عام ١٩٦٠، كانت معظم الألحان والأصوات "الكلاسيكية" ـــ منذ العصر الرومانتيكى وما بعده ـــ تظهر فى بعض النصوص الموسيقية لهذا الفيلم أو ذاك. والأهم هو أن الأنواع الموسيقية الأخرى، وعلى الأخص الجاز والبوب، التى كانت تستخدم فقط فى الفترة السابقة عندما كانت تأتى من داخل عالم الفيلم، كانت قد بدأت تلعب دورًا متزايد الأهمية فى النصوص الموسيقية المصاحبة. وبدأت فى الظهور طرق جديدة لتصور العلاقة بين السينما والموسيقى فى الأفلام الجماهيرية، وذلك بسبب: (١) التغيرات والتطورات فى طبيعة الجمهور وذوقه، (٢) الارتباط متزايد القوة بين الفيلم فى حد ذاته وبيع شرائط واسطوانات الموسيقى التصويرية الخاصة بالفيلم، (٣) مزيد من التأثير الجمالى من جانب السينما الهوليوودية، والأوروبية على نحو خاص.

الرومانسية

فى الأساليب "الكلاسيكية، كان هناك عدد من أشكال العلاقة بين السينما والموسيقى ساد حتى عام ١٩٦٠، واستمرت فى الظهور على الأقل طوال العقدين التاليين، على الرغم من التحولات المهمة فى الدوافع الجمالية. لقد كانت الموسيقى الرومانسية ذات البريق هى الأشهر طوال عقود، وبعضها له ألحان مميزة كبيرة مثل موسيقى ماكس ستاينر لفيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، وبعضها الآخر لم يكن كذلك، موسيقى إيريك كورنجولد لفيلم "مغامرات روبين هود" (١٩٣٨). لكن مع الحاجة إلى منافسة التليفزيون، بدأت هوليوود فى تحديث كبير لتقنيات تسجيل الصوت، وتقنيات عرضه فى دور العرض المزودة بأجهزة مناسبة. من الممكن رؤية هذا الأمر على أنه المؤثر الأهم فى إحداث الفخامة فى التلوين الأوركسترالى والتيمات الكبيرة لموسيقى موريس جار لفيلمى ديفيد لين "لورانس العرب" (١٩٦٢) و"دكتور زيفاجو" (١٩٦٥).لقد بزغت حالة من النوستاليجا فى الولايات المتحدة لتلعب دورًا مهمًا فى العودة المتعمدة إلى الأسلوب الرومانسى البطولى الذى تميز به إيريك كرونجولد، وحاكاه جون ويليامز فى موسيقى "حرب النجوم" (١٩٧٧)، الذى أسس نزعة لم تنته بعد. كما ظهرت أشكال أكثر رقة للرومانسية والاستخدامات الأكثر ابتكارًا للألوان الأوركسترالية المختلفة، عادة فى الأفلام المأخوذة عن أصول أدبية، ومع موسيقى تجسد أيضًا الكتابة الأكثر معاصرة فى بعض الألحان. ومن الأمثلة على ذلك الموسيقى الريفية المبهرة التى ألفها ريتشارد رودنى بينيت لفيلم "بعيدًا عن الزحام المجنون" (١٩٦٧) لجون شليزنجر، و"حَمَل الليدى كارولين" (١٩٧٢) لروبرت بولت، والموسيقى الخريفية الشجية للمؤلف الموسيقى المخضرم فرانز واكسمان لفيلم "مغامرات هيمنجواى لرجل شاب" (١٩٦٢) لمارتين ريت.

وفى فرنسا، اختفت الألحان المميزة لمشاهد الحدث ليحل محلها نسيج موسيقى أعرض، وأكثر غنائية يقوم بوظيفة التوازن الوجدانى أكثر من كونه

تكميليًا للحدث السينمائى، ومن الأمثلة المهمة فى هذا المجـال موسـيقى جـورج ديليرو المأساوية المثقلة التى ألفها لميلودرامات "الموجة الجديدة" مثـل "الاحتقـار" (١٩٦٣) لجان لوك جودار، و"الجلد الناعم" (١٩٦٤) لفرانسو تريفو. وفى إيطاليـا ظهر تناقض أكثر درامية بين الموسيقى والحدث، حيث بـدأ المؤلـف الموسـيقى غزير الإنتاج إينيو موريكونى فـى تـأليف موسـيقى لسلـسلة مـن "الويـسترن الإسباجيتى" التى كانت تحتوى فى العادة على ألحان غنائية جميلـة، يتـرنم بهـا صوت سوبرانو، واثنان من هذه الألحان المميزة ـ فى فيلمى "حدث ذات مرة فـى الغرب" (١٩٦٨) و"حفنة من الديناميت" (١٩٧٢) لسيرجى ليونى ـ يقدمان تناقضًا واضحًا لقسوة أحداث الفيلمين.

المعاصرة

هناك أساليب معاصرة قد تم استخدامها فى أفلام هوليوود المبكرة، وفى أنحاء أخرى من العالم، لكى تبطن الحدث الدرامى القادم، سواء موسيقى ماكس ستاينر ذات النزعة البدائية فى "كينج كونج" (١٩٣٣)، أو موسـيقى ميكلـوس روزا الـصارمة الكئيبة للنغمات المتنافرة فى فيلم "تأمين مزدوج" (١٩٤٥). لقد استمرت هذه النزعـة خلال الستينيات وما بعدها، مثل التنافرات النغمية البعيدة عن النسيج الهارمونى فـى موسيقى بيرنارد هيرمان (الخالية من الألحان أو التيمات بالمعنى المعـروف) لفـيلم "سايكو" (١٩٦٠)، أو التوزيع الأوركسترالى شديد الانفعال، وأسـلوب الهارمونيـة الصارخة فى موسيقى ديمترى شوساكوفيتش لفيلم جريجورى كوزينتسيف "هاملـت" (١٩٦٤). ومع ذلك، وبحلول الستينيات، فإن الأساليب الموسيقية المعاصرة أصبحت معتادة، حيث إن أساليب النماذج الرومانسية المتأخرة، والموسيقيين من وسط أوروبا، كانوا قد بدأوا فى التراجع ليفسحوا مكانًا لأصوات أكثر خصوصية بالقرن العشرين، وليس فقط للأفلام ذات القصص القاتمة. ومن الأشياء التـى جعلـت فـيلم سـتانلى

كوبريك "سبارتاكوس" (١٩٦٠) أفضل من فيلم ويليام وايلر "بين هور" الذى عــرض قبله بعام، كان النص الموسيقى من تأليف أليكس نورث، بنغماته الهارمونية العنيفــة على آلات النفخ النحاسية والخشبية وتنويعاتها، والاستخدام الإيقاعى المفــاجئ لآلات الإيقاع. لقد ترك آرون كوبلاند بالتأكيد تأثيرًا على النزعة البطولية الأمريكيــة فــى موسيقى إيلمر بيرنستين فى "العظماء السبعة" (١٩٦٠) لجون ستيرجيس، بينما يوجد تأثير من بينجامين بريتين فى الموسيقى الوترية التى وضعها جيرى جولــد ســميث لفيلم "ماكس الأزرق" (١٩٦٦) لجون جيللرمان. ويظهر تأثير سترافينسكى فى العديد من التوليفات الأوركسترالية والغناء الكورالى لموسيقى جولدسميث المؤثرة فى فــيلم التشويق الشيطانى "النذير" (١٩٧٦) لريتشارد دونر، كما أثر سترافينسكى أيضًا على العديد من موسيقى أفلام ما بعد عام ١٩٦٠، مثل موسيقى جيرى فيلدينج لفيلم "كلاب من قش" (١٩٧١) لسام باكينباه، وموسيقى بيير جانسين لفيلم "قبــل الليــل مباشــرة" (١٩٧١)لكلود شابرول، بينما يظهر تأثير بارتوك فى العديد من الموسيقى التى ألفهــا فيلدينج. وهناك أيضًا أسلوب أكثر خفة ومرحًا يشبه موسيقى بروكوفييف يظهر فــى موسيقى جولدسميث لفيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٧٩) لمايكل كريشتون. كمــا أن موسيقيين جددًا استمروا فى العمل بالأسلوب المعاصر والأوركسترا الكاملــة، ومــن بينهم باتريك دويل فى فيلم "هنرى الخامس" (١٩٨٩) لكينيث براناه، و"ميــت مــرة أخرى" (١٩٩١) لبراناه، وموسيقى جورج فينتون لفيلم "علاقــات خطــرة" (١٩٨٨) لستيفن فريرز، وفيلم "لسنا ملائكة" (١٩٨٩) لنيل جوردان.

ومنذ عام ١٩٦٠، اكتشف الموسيقيون بالأسلوب "الكلاسيكى" المعاصــر أن مجموعة أصغر من الآلات ـ بدلاً من الأوركسترا التى تتــألف مــن أربعــين أو خمسين آلة ـ يمكن أن تستخدم لتغطى دعمًا مؤثرًا لأفلام بعينهــا. فعلــى ســبيل المثال، وفى نفس العام الذى قدم فيه موريس جار موســيقى "لــورانس العــرب" بألحانها الأوركسترالية الضخمة، كان إيلمر بيرنستين يؤكد على حدة النوســتالجيا

فى فيلم روبرت موليجان "قتل طائر مغرد" بتقديم تيمات بسيطة تعزف على مجموعات صغيرة من الآلات، مثل البيانو المنفرد، والفيبرافون والسليسته. وفى فرنسا، ألف بيير جانسين مجموعة ألحان لامقامية للبيانو والفيولينة والتشيللو لا تعكس فقط علاقة الحب الثلاثية فى فيلم كلود شابرول "امرأة خائنة" (١٩٦٨) لكنها تجسد أيضًا قسوة نمط حياة الزوج القاتل. ومن أجل شخصية الشرير فى ميلودراما شابرول المثيرة "الانقطاع" (١٩٧٠) ألف جانسين تيمة مجزأة متناثرة الألحان تعزف على رباعى وترى. أن هذا الأسلوب استخدم خلال الثمانينيات، على سبيل المثال فى النص الموسيقى الهادئ من تأليف بير نورجارد لفيلم جابرييل أكسيل "مأدبة بابيت"(١٩٨٧) بهارمونياته الفظة المغلقة، وألحانه الممتدة جدًا على رباعى مؤلف من الفيولينة والفيولا والتشيللو والبيانو.

إن الآلات المنفردة تؤكد على الوحدة النفسية والوجودية التى تسيطر على الشخصيات الرئيسية فى أفلام بعينها: مثل موسيقى جاك لوزييه للبيانو المنفرد فى فيلم ألان جيسوا "الحياة رأسًا على عقب" (١٩٦٤)، أو موسيقى ديفيد شاير الحزينة للبيانو المنفرد فى فيلم فرانسيس فورد كوبولا "الحادثة" (١٩٧٤)، وموسيقى البيانو المنفرد لبرايان إيسديل فى الفيلم المهم لمايكل باول "توم المتلصص" (١٩٦٠) التى تعكس الانحراف الذاتى، وتذكرنا على نحو معاصر بموسيقى السينما الصامتة.

المعاصرة المتقدمة

بدأت أيضًا تقنيات "كلاسيكية" أكثر تقدمًا وتطورًا فى الظهور على نحو واسع فى التأليف الموسيقى للسينما حوالى عام ١٩٦٠، وتكاد تقتصر على الأفلام التى تتناول موضوعات كئيبة ومتهجمة. وفى الحقيقة أن موسيقى الأفلام، التى لا يعطيها معظم الجمهور أذنًا مصغية، تتيح لبعض المؤلفين الموسيقيين فرصة للتجريب، وهى فرصة لا يمكن أن تتاح لهم إذا كانوا يؤلفون موسيقاهم للعزف فى

قاعات الموسيقى. وفى عام ١٩٥٥ منح ليونارد بيرنستين السينما السائدة أول موسيقى لامقامية تعتمد على السلم الموسيقى الذى ابتدعه شونبيرج، وذلك للدراما الفرويدية "نسيج العنكبوت" لفينيسنت مينيللى. إنه لم يقم بفتح الأبواب على مصاريعها أمام هذا النوع من الموسيقى، على الرغم من أن هناك عناصر من اللامقامية فى موسيقى بيير باربو للفيلم القاتم "الجحيم"، وموسيقى روبيرتو جيرهارد تلميذ شونبيرج فى فيلم ليندساى أندرسون "هذه الحياة الرياضية" (وكلاهما فى عام ١٩٦٣). كما أن جونى مانديل أعطى الفرصة لموسيقى جون بورمان الكئيبة فى الفيلم نوار "فى اتجاه الهدف" (١٩٦٧) فى سلم موسيقى يتألف من نغمات متباعدة مع التأكيد على آلة الفلوت من طبقة الآلتو.

من جانب آخر، فإن تقنيات ما بعد شونبيرج والأشكال المتقدمة الأخرى للحداثة ازدهرت إلى حد ما، ففى الأفلام التى ظهرت بعد عام ١٩٦٠ ذات الموضوعات القاتمة، يمكن للمرء أن يجد أمثلة على "التنقيطية"، الموسيقية، وفيها شذرات قصيرة لا تؤلف لحنًا، تعزف فى مجموعات غير متصلة على الآلات الموسيقية، وقد حلت مكان التيمات الأكثر تطورًا وتدفقًا بالتوزيع الأوركسترالى فى التأليف الموسيقى التقليدى. وعلى سبيل المثال فإن موسيقى ديفيد أمرام تظهر على نحو قصير فى مشهد الحرب الكورية فيما قبل نزول عناوين فيلم "مرشح من منشوريا"(١٩٦٢) لتخلق هالة عسكرية باستخدام الطبلة فقط، وفوقها قفزات سريعة لامقامية لموتيفات على آلات مثل الطبول الكبيرة، وغمز الأوتار بالإصبع أو العزف عليها بالأقواس، والزيلوفون، والكلارينيت المنفرد، وزوج من آلة الأوبوا، ومجموعة آلات النفخ النحاسية، والفلوت، والبيكولو.

إن واحدًا من أكثر الاستخدامات تعقيدًا للتنقيطية الموسيقية اللامقامية يمكن أن تجده فى نص موسيقى آخر لبيير جانسين لفيلم كلود شابرول "الجزار" (١٩٦٩) الذى يحكى قصة سفاح مدينة قروية فرنسية. لقد ألف الموسيقى لمجموعة صغيرة

من الآلات الرنانة، مثل الأورج الكهربائى، والبيانو (الذى يعــزف علـــى أوتـــاره أحيانًا بطريقة الغمز)، والجيتـــار، والفيبرافـــون، والهاربـــسيكورد، والأجـــراس، والهارب، وآلات الإيقاع، وهى موسيقى لا يمكن أن تتجمع معًا لتكون "تيمة"، لكنها بدلاً من ذلك تقدم شذرات لامقامية قصيرة، بينما تقوم أوتار البيانو المغموزة بدور النغمات متناهية الصغر، وبهذا فإن التأثير العام شديد الحداثة وشديد البدائيـــة معًـــا مثل الرسوم على حوائط الكهوف فى لاسكو التى نراها فى أحد مشاهد الفيلم، ومثل عقل الجزار السفاح.

وفى فيلم المخرج فرانكلين جيه شافنر "كوكب القـــرود" (١٩٦٨)، اســـتخدم المؤلف الموسيقى جيرى جولدســـميث "الآلات" والتـــأثيرات الآليـــة مثـــل أوانـــى الألومنيوم، والصفارات، وعصا المثلث وهى تحك آلة جونج، وبوق مكتوم، وآلات نفخ مقلوبة الريشات، وذلك لخلق أجواء موسيقية توحى بالمعاصر والبـــدائى فـــى وقت واحد. ومن أهم الاستخدامات للأدوات المعاصرة هى موسيقى ويليامز لفـــيلم روبرت أولتمان "صور" (١٩٧٢)، وهو الفيلم الذى يعالج انفصام الشخصية الـــذى تعانى منه امرأة متزوجة، أن موسيقى ويليامز تعكس الانفصام بين جانبى البطلـــة الإبداعى والجنسى، بقدر أكبر مما يتخيل المرء من البراعة. فمـــن جانـــب يقـــدم المؤلف الموسيقى تيمة مقامية حزينة من المقام الصغير تشبه التـــرانيم الجنائزيـــة معزوفة على البيانو المنفرد الذى تصحبه الوتريات، ومن جانـــب آخـــر يوظـــف ويليامز عازف الإيقاع اليابانى ستومو ياماشتا لكى يؤدى نغمات لامقاميـــة وغيـــر إيقاعية تنفجر فجأة على شريط الصوت خلال أحداث الفيلم، ومن بين "الآلات" التى يعزف عليها ياماشتا بأصابعه أو بالدق عليها بمضرب توجد بعض العمال النحتيـــة للفنان باشيه. وعلاوة على ذلك، فإن النص الموسيقى لويليامز يستخدم هـــذه الآلات الخشبية غير الغربية مثل فلوت الإنكا، وآلات الكـــابوكى الإيقاعيـــة، والأجـــراس الخشبية، فى نفس الوقت الذى يستخدم فيه آلات "عادية"، مثل الصوت الإنـــسانى، ولكن بأداء غير معتاد.

إن أنواعًا أخرى من الأدوات الحداثية أيضًا، التى استخدمت أيضًا فى الأفلام ذات الأبعاد المخيفة أو الكئيبة، أضافت إلى أصالة عدد من موسيقى الأفلام منذ عام ١٩٦٠، ففيلم تيرانس يونج "انتظر حتى يحل الظلام" (١٩٦٧) وهو فيلم إثارة يدور حول امرأة عمياء يهددها لص وأعوانه، فإن هنرى مانشينى يخلق تلوينات هارمونية غير مستقرة باستخدام آلتى بيانو ضبطت أوتارهما بربع تون بين الوتر والآخر. أن التفاعل الرقيق بين السرد والموسيقى قد وصفه إيروين بازيلون، وهو بدوره مؤلف موسيقى سينمائية: "... أن الممثل ألان أركين الذى يقوم بدور قاتل مريض نفسى يدخل غرفة توجد فيها أودرى هيبورن وحدها.إنها عمياء، لكنها قادرة على الشعور بوجود غريب متطفل. أن موسيقى هنرى مانشينى عند هذه النقطة تحتوى على نغمة واحدة وحيدة تعزف على البيانو، لتتكرر بعدها مباشرة، ولكن فى نغمة نشاز. أن هذا التشويه فى المقامات الموسيقية يرسم بدقة وإقناع التشوه النفسى لشخصية أركين". (بازيلون، ١٩٧٥). أن النغمة "النشاز" التى يشير إليها بازيلون هى التى تؤدى على الربع تون، غير الموجود فى الموسيقى الغربية التقليدية، التى تعتمد فقط على النصف تون بين النغمة والأخرى. لقد استخدم مانشينى الربع تون بشكل أكثر تعقيدًا فى فيلم لازلو بينيدك "زائر الليل" (١٩٧٠) حول هارب من مستشفى للأمراض العقلية لكى يحقق انتقامه. أن المؤلف الموسيقى يخلق صوتًا باردًا باستخدام مجموعة من سبع عشرة آلة نفخ وذات مفاتيح، مع آلتى بيانو وآلتى هاربيسكورد قد تم ضبط أوتارها على نغمات الربع تون.

الموسيقى الإلكترونية

كان من التطورات الكبرى فى التأليف الموسيقى "الكلاسيكى" بعد الحرب العالمية الثانية هو الموسيقى الإلكترونية، فعلى الرغم من أن بعض الآلات الإلكترونية البدائية ــ خاصة آلات ثيرمين وأونيز مارتينو ــ كانت قد ظهرت

بالفعل فى التأليف الموسيقى للأفلام، فإن أسلوبًا قد نمـا فـى بدايـة الخمسينيات يتضمن آلة إحداث الذبذبات والمرشحات والعديد من مولدات الصوت الأخرى. كان الصوت الناتج عن هذه الطريقة، ممتزجًا بالأصوات المسجلة سـواء مـن الآلات الموسيقية أو طائفة عريضة من المصادر الصوتية الأخرى مـن الطبيعـة، بعـد تحويلها إلكترونيًا، يطبع بشكل بالغ التعقيد على الشريط المغناطيسى ليـدخل فـى التأليف الموسيقى. كان من أهم الأفلام التى استخدمت هذه الطريقة فيلم "الكوكـب المحرم" (١٩٦٥) الذى وضع له الموسيقى لويس وبيبى بارون. لقـد كـان لهـذه الطريقة فى التأليف الموسيقى مستقبل ضيق خارج مجال صناعة الأفلام الطليعية، ومع ذلك، فإن الرائد فى الموسيقى الإلكترونية فلاديمير يوساشيفسكى ألف موسيقى لفيلم روائى، وإن لم يكن من أفلام التيار السائد، وهو نسخة عام ١٩٦٢ من رواية سارتر الوجودية القائمة "لامهرب" من إخراج تيد دانييلفسكى، وفيه يستخدم النغمات الصادرة عن أجهزة إلكترونية بالإضافة إلى أصوات مسجلة مـن الطبيعـة مثـل أصوات الريح التى تتكرر المرة بعد الأخرى، وصوت طقطقة النيـران، وتكتكـة الساعة، ونخر الخنازير، وانطلاق الرصاص.

ومن الأمثلة المثيرة أيضًا فى استخدام الموسيقى الإلكترونية التعـاون بـين المخرج المؤلف آلان روب جرييه والمؤلف الموسيقى ميشيل فانو، ففى محـاولات المخرج العديدة لكى يعيد تعريف اللغة السينمائية، مزجا شريطى الصوت الموسيقى فى نوع من "موسيقى الطبيعة"، التى استطاعت أن تحرر كلا من شريطى الصوت والموسيقى مما أُطْلِق عليه روب جرييه "أيديولوجيا الواقع". وفى فيلم "الرجل الذى يكذب" (١٩٦٨) استخدم فانو بشكل متفرق الطليعية كجزء من الـنص الموسـيقى، الذى تضمن أيضًا أصواتًا من "موسيقى الطبيعة" مثل نقر نقار الخـشب (بـصوت متولد إلكترونيًا)، وزجاج يتكسر، وأبواب تصدر صريرًا، وأنصال تتذبذب، وفـأس يقطع شجرة.

ولقد شهدت الستينيات ظهور العديد من مولدات الصوت ـ التى تحمل اسم بروفيت أو آرب أو موج، من بين أسماء تجارية أخرى عديدة ـ والتى كانت تصدر نغمات صناعية تم الحصول عليها فى المعمل بطريقة التجربة والخطأ. وفى بعض الحالات، استخدمت هذه الآلات كبديل للآلات الإلكترونية القديمة، فمخترع آلة موج، والتر (أو ويندى كما أسمى نفسه فيما بعد) كارلوس ألف بعض الألحان المولدة إلكترونيًا لفيلم ستانلى كوبريك " البرتقالة الآلية" (١٩٧١)، كما استخدم المولدات الصوتية لكى يصنع تنويعًا على الموسيقى الكلاسيكية للأفلام. ولكى يوحى بنتائج التعذيب على الحالة العقلية فى فيلم ديفيد كرونينبيرج "الماسحات" (١٩٨١) قام المؤلف الموسيقى هوارد شور بتحويل اثنتى عشرة ساعة من الارتجال على مولدات الصوت إلى شريط من أربع وعشرين قناة، ليبنى طبقات معقدة من الصوت أضافها بعد ذلك، وسجلها مع بعض الألحان المؤداة بواسطة أوركسترا.

إن ظهور المولدات الصوتية قد ترك أثرًا كبيرًا على الموسيقى السينمائية، فقد حلت مكان الأوركسترا السيمفونى الكامل فى شرائط موسيقى بعض الأفلام، مع ميزة اقتصادية ملحوظة. كما أن ضرورة امتلاك خبرة تقنية وأذن مدربة أكثر من التدريب الموسيقى التقليدى، جعل المولدات الصوتية تفتح مجالاً جديدًا للهواة لتأليف موسيقى الأفلام. وهكذا فقد ألف المخرج جون كاربنتر موسيقى العديد من أفلامه أو اشترك فى تأليفها، خاصة فيلمه "هالووين" (١٩٧٨) حيث تكاملت القصة المثيرة البسيطة فى بنائها مع الموسيقى المثيرة والبسيطة التى تم تأليفها إلكترونيًا.

وفى أوائل الثمانينيات، ظهر أدوات إلكترونية أكثر تعقيدًا تعتمد على تقنيات الكمبيوتر الحديثة لتلعب دورًا مهمًا فى تأليف الموسيقى السينمائية، كما أن العينات الرقمية جعلت من الممكن إحداث صوت الفلوت على سبيل المثال، أو آلات تشبه الجيتار، كما أمكن البرمجة المسبقة لخلق مجموعات من الأنماط الإيقاعية المعقدة.

وأصبح متاحًا فى أستوديوهات الصوت السينمائية آلات النفخ الإلكترونيـــة، وآلات الإيقاع، وجميع الآلات ذات المفاتيح، وأصبح من النادر ألا تحتوى موسيقى الأفلام على نغمات إلكترونية حتى لو تم تأليف الموسيقى للأوركسترا الكامل. أن المؤلــف الموسيقى موريس جار ــ الذى كان من قبل مناصرًا للأوركسترا الضخم ــ تحول تمامًا أو كاد إلى الإلكترونيات فى موسيقى معظم أفلامه المعاصرة، مثل الموسيقى التى تحاكى الهلوسة فى فيلم "سلم جيكوب" (١٩٩٠) من إخراج أدريان لين، الــذى استخدم فيه مجموعة من ست أو سبع آلات إلكترونية كأنها تمثل مجموعة لموسيقى الحجرة. كما أن اللغة الهارمونية الأكثر تعقيدًا وحداثة عند جيرى جولدسميث قــد لاءمت الموسيقى الإلكترونية مثل الموسيقى الحزينة فى فــيلم "قــانون الجنايــات" (١٩٨٩) لمارتين كامبيل ، والمسحة الأكثر عنفًا فــى فــيلم "الهــروب" (١٩٨٤) لمايكل كريشتون، وفيه لعب جولدسميث على آلة مفاتيح إلكترونية من نوع ياماها، قام ببرمجتها ابنه جويل جولدسميث. وفى مجال أكثــر جماهيريــة، فــإن هنــرى مانشينى فى فيلم بليك إدواردز "التحول" (١٩٩١) استخدم آلتين لتوليــد الــصوت، وآلتين إلكترونيتين من نوع النفخ، وآلات إيقاعية إلكترونية، وجيتــار إلكترونــى، وآلة واحدة من آلات الأوركسترا التقليدى.

إن الألحان الإلكترونية أصبحت جزءًا لا يتجــزأ مــن موســيقى "العــصر الجديد"، التى تمثل أنماطًا بسيطة غير متنافرة، لكنها أيضًا غير لحنية، تتطور بأقل التقنيات من خلال الامتدادات الصوتية. أن النصوص الموسيقية من هذا الأســلوب تتضمن أجزاء من أداء آلة "سينكلافير" فى موسيقى مايكل كونفيرتينو لفيلم "أبنــاء الصمت" (١٩٨٦) من إخراج راندا هاينز، الذى يوحى بالعــالم الــداخلى لامــرأة صماء يركز الفيلم حولها، وموسيقى كريستوفر يــونج لفــيلم "صــيف الأشــباح" (١٩٨٨) لإيفان باسير الذى يوحى بالجو الأثيرى الذى عاش فيه لــورد بــايرون، وبيرسى شيلى، ومارى جودوين شيلى، وجون بوليدورى خلال محاولاتهم المتعددة لمد آفاقهم الذهنية خلال أحد فصول الصيف.

نزعة استخدام أقل التقنيات

على الرغم من اللاميلودية بالمعنى التقليدى، واستخدام شذرات كوحدات موسيقية، فإن نزعة استخدام أقل التقنيات تتعارض مع تقنيات النزعة الطليعية فى استخدامها للهارمونيات النغمية، وتستخدم هذه الشذرات بتكرارها المرة بعد الأخرى. أن هذا يعيد تحديد الزمن الموسيقى ليس بتكسيره على طريقة التنقيطية وإنما بامتداده إلى درجة أنه يبدو أنه قد أذاب الحدود الخطية للمكان المادى والزمن المتعاقب. أن هذا الأسلوب يستخدمه فيليب جلاس فى تبطينه الموسيقى الذى لا يتوقف لثلاثية جودفرى ريجيو، وهى دراسة تسجيلية للمناظير الخلوية والعلاقة بين الناس والمكان، فموسيقى جلاس تظهر أيضًا على شريط صوت فيلم بول شريدر "ميشيما" (١٩٨٥) وهو الفيلم الذى يقدم لوحة أسلوبية عن يوكيو ميشيما، والفيلم التسجيلى لإيرول موريس" الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨) حيث تتكامل الموسيقى مع الأسلوب البصرى شبه الطفولى.

وهناك نوع آخر من الأسلوب يمكن أن نطلق عليه النزعة الباروكية فى استخدام أقل التقنيات، يظهر فى أعمال مايكل نيمان، فهو فى الأغلب يدمج شذرات يمكن أن تكون موجودة فى التأليف الموسيقى الباروكى أو الكلاسيكى فى ألحان خشنة تؤديها مجموعة صغيرة من الآلات تتضمن بالضرورة وبالتعمد آلة الساكسوفون غير الباروكية. وبالنسبة لفيلم بيتر جريناواى الموحش المضاد للرومانسية "عقد الرسام" (١٩٨٢)، يقلد نيمان المخططات الهارمونية الموجودة فى موسيقى هنرى بورسيل ويضعها فى أبنية هارمونية من التكرار والتنويع والإعادة ووضعها فوق بعضها فى طبقات، لتكون الأسلوب الذى يشكل العمود الفقرى لنزعة استخدام أقل التقنيات، وتحاكى الأبنية المماثلة فى فيلم جريناواى، وإن تعاونهما معًا يمثل أهم نماذج التعاون بين المخرج والمؤلف الموسيقى فى السينما المعاصرة.

موسيقى الجاز

حوالى عام ١٩٦٠، بدأت الموسيقى السينمائية فى التحول تجاه الأشكال غير الكلاسيكية، مثل موسيقى الجاز وأساليبها المختلفة التى بدأت تغزو السينما على نطاق واسع. لقد شهدت الخمسينيات ظهور موسيقى الجاز فى المؤلفات الموسيقية، خاصة فى الأفلام التى تدور حكايتها حول عالم الجريمة. كانت هذه الموسيقى مؤلفة سواء بمؤلفين موسيقيين سينمائيين تقليديين مثل أليكس نورث فى فيلم "عربة اسمها الرغبة" (١٩٥١) لإيليا كازان، أو إيلمر بيرنستين فى فيلم "الرجل ذو الذراع الذهبية" (١٩٥٥) لأوتو بريمينجر، وديفيد راسكين فى فيلم "الفرقة الكبيرة" (١٩٥٥) لجوزيف إتش لويس، وهنرى مانشينى فى فيلم "لمسة الشر" (١٩٥٨) لأورسون ويلز، كما كانت مؤلفة بموسيقيين معروفين فى عالم الجاز مثل مايلز ديفيز فى فيلم "الصعود إلى المشنقة" (١٩٥٧) للوى مال، وديوك إيلينجتون فى فيلم "تشريح جريمة" (١٩٥٩) لأوتو بريمنجر، وجون لويس فى فيلم "الصعوبات أمام المستقبل" (١٩٥٩) لروبرت وايز.

ومع ذلك فإن عام ١٩٦٠ شهد النهاية الفعلية للأسماء الكبيرة فى عالم موسيقى الجاز كمؤلفين موسيقيين للسينما، ولم يقدم ديوك إيلينجتون إلا تأليفًا موسيقيًا لفيلم "أحزان باريس" (١٩٦١) لمارتين ريت، وهى الموسيقى التى كانت جزءًا من مادة الموضوع السردى للفيلم أكثر من كونها تأليفًا موسيقيًا للسينما بالمعنى التقليدى، وظهر مايلز ديفيز كعازف فى مؤلفات موسيقية سينمائية أخرى وكان مشتركًا فى التأليف مع ماركوس ميللر لموسيقى الفيلم السيريالى الذى يوحى بالاضطراب "القيلولة" (١٩٨٧) لمارى لامبيرت ـ وظهر موسيقيو الجاز التقليديون فى موسيقى الأفلام التى كانت تعيد موسيقى سابقة، كانوا قد سجلوها بالفعل على أسطوانات. ووصلت هذه النزعة إلى ذروتها فى فيلمين خلال

الثمانينيات، فيلم "فى حوالى منتصف الليل" (١٩٨٦) لبيرتران تافرنييه، وهو فيلم روائى يشبه سيرة حياة مستلهمة من حياة باد باول وليستر يونج، مع عزف ديكستر جوردون على الساكسوفون من طبقة التينور ويلعب ـ بكل معنى الكلمة ـ دور البطولة، وفيلم "بيرد" (١٩٨٨) لكلينت إيستوود الذى كان أقرب إلى سيرة حياة تشارلى باركر.

كان مصير موسيقى الجاز فى السينما يشبه كثيرًا مصير الموسيقى الكلاسيكية، فقد استولى عليها مؤلفو الموسيقى السينمائية التقليديون مثل هنرى مانشينى ولالو شيفرين وديفيد جروزين وجون بارى وميشيل لوجران، الذين أخذوا عناصر من اللغة الأساسية لموسيقى الجاز وأدمجوها مع الموسيقى الخاصة لكل فيلم. ومن الأمثلة الرقيقة على ذلك موسيقى لالو شيفرين لفيلم "هارى القذر" (١٩٧١) لدون سيجل وهو الفيلم البوليسى المثير، وعلى الرغم من أن اللحن الذى يظهر فى مشهد الجريمة قبل نزول العناوين متنافر تمامًا ويمثل أحد أغرب النغمات التى تضم النغمات الإلكترونية والصوت البشرى النسائى، فإن الموسيقى تظهر جو عالم الجاز من خلال الطبول والصنج، وخلال الفيلم يشترك خط لحنى من نغمات القرار مع موسيقى الفيلم ليعطيها مزاج الجاز، بينما الأصوات الأخرى، مثل صوت آلة الفلوت تنفخ بينما العازف يهمهم أيضًا، وذلك من سمات الجاز أيضًا. وفى هذه الموسيقى وغيرها يخلق شيفرين تلاحمًا بين موسيقى الجاز والموسيقى الكلاسيكية، وقد أتاح له تأليف الموسيقى للسينما هذه الفرصة والحرية لخلق هذا الأسلوب. كما اشترك جون بارى فى الموسيقى المرحة فى الفيلم الكوميدى "الحيلة.. وكيف تحصل عليها" (١٩٦٥) لريتشارد ليستر، وبعض ألحان الجاز الليلية التى تحوم فى فيلم ليستر أيضًا "بيتوليا" (١٩٦٨) بجوه المحير. لقد كانت خبرة بارى فى عالم الجاز والبوب تظهر أيضًا فى ألحانه لآلات النفخ النحاسية فى العديد من موسيقى أفلام جيمس بوند، التى تشمل التوزيع الأوركسترالى للتيمة الأساسية لجيمس بوند، لكن العديد من ألحانه لهذه الأفلام

يتحول أيضًا أكثر إلى أسلوب كلاسيكى حديث. وموسيقى ديفيد شاير لفيلم "وداعًا ياحبى" (١٩٧٥) متأثرة برشاقة الجاز الكلاسيكى عند جيرشوين، بينما موسيقى شاير الأكثر قتامة لفيلم التشويق "أخذ بيلهام واحد اثنين ثلاثة" (١٩٧٤) لجوزيف سيرجين تعطى أشكالاً لامقامية أكثر جرأة معزوفة فوق نسيج من موسيقى الجاز التقليدى، مع شذرات مصاحبة ذات مذاق لاتينى. من الجانب الآخر فإن موسيقى هنرى مانشينى التى تعتمد على الجاز، تتراجع عن الدندنة لتستخدم نوعًا من أسلوب موسيقى السوينج المعزوفة على فرقة كبيرة ملائمة للأفلام ذات الأنماط الحقيقية التى عمل فيها مثل فيلم "الفهد الوردى" (١٩٦٤) لبليك إدواردز، ومن الأمثلة الدالة على ألحان مانشينى المعقدة موسيقاه فى أفلام مثل "طلقة فى الظلام" (١٩٦٤) لبليك إدواردز، و"اللص الذى جاء للعشاء" (١٩٧٣) لباد يوركين.

التفاعلات الجديدة بين السينما والموسيقى

من أهم التطورات التى حدثت فى التأليف الموسيقى للسينما بعد عام ١٩٦٠ لم يكن نوع التأليف ذاته بقدر ما كان فى العلاقة بين الموسيقى والسينما. فبحلول عام ١٩٦٠، كانت نوعية وجودة الصوت المسجل، سواء فى الأفلام أو فى أى شكل من أشكال التسجيلات الصوتية، قد لحقت بجودة الخصائص البصرية للسينما. علاوة على ذلك فقد كانت هناك تغيرات فى مناطق مثل "الموجة الجديدة" فى فرنسا التى أسرعت بانطلاق العناصر الأخرى لصناعة الفيلم، بحيث لا تصبح تابعة وخاضعة للسرد، فالصورة البصرية، والصوت، والموسيقى، قد أصبحت جميعًا عناصر مهمة فى حد ذاتها. وعلى سبيل المثال، فى فيلم "بييرو المجنون" (١٩٦٥) أعطى جودار تعليماته للمؤلف الموسيقى أنطوان دوهاميل بأن يكتب أربع "تيمات" كاملة منفصلة، يمكن للمخرج أن يستخدمها، ليس كمجرد ألحان ترتبط بأحداث معينة، لكن كشكل من المادة المصورة يمكن قطعها وتوليفها تمامًا كالصور البصرية.

كان من إحدى نتائج هذه النزعات، تصاعد مستوى الموسيقى وشريط الصوت ـ فى بعض الأفلام ـ إلى مستوى عناصر الصورة، ليتفاعلا على نفس المستوى مع الصور المتولدة عن العناصر البصرية والسردية. أن مثالين مهمين على ذلك هما الفيلم السويدى "إلفيرا ماديجان" (١٩٦٧) من إخراج بو ويدربيرج، والفيلم الرائد لستانلى كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨). ففى "إلفيرا ماديجان"، ومن أجل إكمال الصورة الرعوية وقصة الحب المأساوية، تحول ويدربيرج إلى مقتطفات من الحركة الثانية لكونشرتو موتسارت للبيانو رقم ٢١، التى لم يستعملها كمجرد ألحان موسيقية تقليدية يرتبط كل منها بحدث معين، كما كان يحدث مع الموسيقى الكلاسيكية منذ مولد السينما، ولكن كصورة موسيقية تسير موازية لما يتم التعبير عنه فى كل العناصر البصرية والسردية فى الصورة. أما فى فيلم "٢٠٠١" فإن كوبريك يستخدم مجموعة أكثر تعقيدًا من الصور الموسيقية، التى كانت فيما يبدو فى ذهنه عندما قام بتصوير الفيلم، وهى موسيقى مأخوذة من مراحل تمتد من أواخر العصر الرومانسى (ريتشارد شتراوس) وحتى بدايات العصر الحديث (أرام خاتشادوريان) والموسيقى الطليعية المعاصرة (جيورجى ليجيتى). كما كان جودار يستعين بين الحين والآخر بالموسيقى الكلاسيكية، خاصة فى فيلمه القصير "العالم الجديد" (١٩٦٢) والفيلم الروائى "امرأة متزوجة" (١٩٦٤)، وفيهما تتردد شذرات قصيرة متكررة من خمس رباعيات مختلفة لبيتهوفن.

كما حدث تحول جديد فى التأليف الموسيقى للسينما فى الدخول إلى العالم الروائى للسينما، والذى كان مقتصرًا من قبل على الشريط الصوتى الموسيقى الذى لا علاقة له بعالم الفيلم ذاته. أن هذا يوحى للمتفرج بأن للموسيقى وضعًا يساوى وضع الصور، ومن خلال هذا المنظور ـ على سبيل المثال ـ يمكن للمرء أن يقدر إدمان السفاح فى فيلم كوبريك "البرتقالة الآلية" على موسيقى "لودفيج فان" والمؤلفين الموسيقيين الكلاسيكيين الآخرين الذين تدخل موسيقاهم فى المادة الروائية

للفيلم. إن فيلم جان جاك بينييه "ديفا" (١٩٨٢) لفت الانتباه إلى أحد المقطوعات الغنائية من أوبرا مجهولة لألبرتو كاتالانى، وهو بذلك يؤكد على أهمية الموسيقى بقدر أهمية الصورة. وفى ظهور مقطوعة غنائية من أوبرا "لاكمى" من تأليف ليو ديليب فى فيلم تونى سكوت "الجوع" (١٩٨٣) لم يعد الاهتمام فقط بهذه المجموعة، لكنه جعلها من بين المقطوعات التى تعود إليها الأفلام بين الحين والآخر، بل أيضًا كانت تظهر فى بعض الإعلانات التليفزيونية، كما عاودت الظهور فى فيلم ريدلى سكوت "أحدهم يراقبنى (١٩٨٧)، وفيلم تونى سكوت "قصة رومانسية حقيقية" (١٩٩٣)، وفيلم برايان دى بالما "طريق كارليتو" (١٩٩٣). أن الموسيقى، وقوتها التى لا تقل عن قوة الصورة، تلعب دورًا مهمًا فى بعض أفلام الكوميديا السوداء من إخراج بيرتران بلبير، وخاصة "أخرج منديلك" (١٩٨٧)، وفيه يعشق الرجلان بطلا الفيلم موسيقى موزار، لكنهما يخسران التنافس أمام عشق خصمهما المراهق لموسيقى شوبيرت.

الموسيقى الشعبية

كانت جماليات مماثلة تمامًا مسئولة عن أن تلعب الموسيقى الشعبية ــ فى كل صورها ــ دورًا أكثر أهمية فى السينما الروائية بعد عام ١٩٦٠. لقد كانت من قبل شبه مستبعدة كموسيقى تصويرية ولا تستخدم إلا بالنسبة للأفلام الموسيقية أو باعتبارها جزءًا من المادة الروائية لحكاية الفيلم، ثم بدأت الأغنيات الشعبية ــ سواء الموجودة مسبقًا أو المكتوبة خصيصًا للفيلم ــ فى التفاعل بطرق أعمق مع المضمون السردى والبصرى لبعض الأفلام، وكانت البداية فى مشاهد نزول عناوين الفيلم، أغنية العناوين فى فيلم "جولد فينجر" (١٩٦٤) التى غنتها شيرلى باسى من ألحان جون بارى، أو أغنية "الطواحين داخل عقلك" عن موسيقى ميشيل ليجران فى فيلم نورمان جوايسون" مسألة توماس كراون" (١٩٦٨). وكان هارى

نيلسون قد ألف وسجل أغنية "الكل يتحدث" قبل أن تصبح الأغنية الرئيسية فى فيلم جون شليزينجر "راعى بقر منتصف الليل" (١٩٦٩). كما ظهرت الأغنيات الشعبية ــ التى ليست جزءًا من العالم الروائى للفيلم ــ على شريط الصوت الموسيقى لكل تدعم بعض اللحظات المهمة، خاصة اللحظات الرومانسية، والأمثلة على ذلك تضم أغنية بيرت باشاراش "قطرات المطر تواصل السقوط على رأسى" فى فيلم "بوتش كاسيدى وساندانص كيد" (١٩٦٩)، وأغنية بارى "لدينا كل الوقت فى العالم" (يغنيها لويس أرمسترونج) لفيلم "فى الخدمة السرية لجلالتها" (١٩٦٩). كما امتدت الموسيقى الشعبية أيضًا بكثافة إلى ما وراء حدود النغمات الشعبية، فمن أجل خلق أفلام موسيقية موازية لأفلام السيرة الذاتية الخاصة بفيللينى، مثل " ٨ ١/٢" (١٩٦٣)، "جولييتا والأرواح" (١٩٦٥) و"أماركورد" (١٩٧٤)، قام نينو روتا بتصميم أسلوب موسيقى متفرد يمزج إيقاعات الفوكس تروت، والمارش، والموسيقى الكلاسيكية الخفيفة التى أصبحت جزءًا متكاملاً مع رؤية المخرج.

وعندما أصبحت فرق الروك ظاهرة ثقافية مهمة أصبح أفرادها قادرين على أن يكونوا جزءًا فى حد ذاتهم للسينما الروائية، بأغنياتهم التى ليست جزءًا من الحدث بقدر ماهى تعليق عليه. ومن الأمثلة الظاهرة على ذلك أفلام "البيتلز" الثلاثة: "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤) لريتشارد ليستر، و"النجدة!" (١٩٦٥) لليستر أيضا، وفيلم التحريك "الغواصة الصفراء" (١٩٦٨) لجورج دانينج، بالإضافة إلى فيلم فرقة "مانكيز" الذى أخرجه بوب رافيلسون "الرأس" (١٩٦٨). وكان مما له مغزاه أن الوضع اللامؤسسى لهذه الفرق دفع كتاب ومخرجى الأفلام فى اتجاه شكل حر، وفى بعض الأحيان يتسم بالهلوسة (خاصة فى "الغواصة الزرقاء" و"الرأس") سواء فى الأسلوب البصرى أو السردى. أما جان لوك جودار الذى ظل دائمًا يستكشف طبيعة الصورة السينمائية، فقد بنى جزءًا كبيرًا من فيلم "التعاطف مع الشيطان" (١٩٧٠) حول جلسة فرقة الرولينج ستونز لتسجيل هذه الأغنية

الذائعة. وعلى نحو أكثر رقة ودقة فإن ألان برايس وفرقته كانوا يظهرون ويختفون خلال أحداث فيلم "أيها الرجل المحظوظ" (١٩٧٣) من إخراج ليندساي أندرسن، وهو الفيلم الذى يقوم على فقرات تطوف بطبقات المجتمع على طريقة "البيكاريسك"، وكانت أغنياتهم تعلق ـ كأنهم فرقة تروبادور معاصرة ـ على أحداث الفيلم. وفى فيلم "ناشفيل" (١٩٧٥) لروبرت ألتمان فإن السرد كله هو كولاج من أغنيات معظمها من الدرجة الثانية من نمط الكانترى والويسترن، قام بتأليف العديد منها ممثلو وممثلات الفيلم، وهو ما يركز انتباه المتفرج المستمع فى النهاية على العلاقات الخاصة داخل صناعة الصورة.

كما أن العديد من فرق الروك أصبحت بدورها هى "المؤلف الموسيقى" فى العديد من الأفلام، ففى فيلم "أكثر" (١٩٦٩) لباربيت شرودر، قامت فرقة بينك فلويد بكتابة وأداء سلسلة من الأغنيات الحالمة التى أسست جوًا مؤثرًا لحكاية الفيلم المأساوية التى تتناول عالم المخدرات، كما ألفت الفرقة موسيقى فيلم شرودر "الوادى" (١٩٧٢)، وفى عام ١٩٨٢ أصبح ألبومها الكامل الذى يحمل عنوان "الحائط" فيلمًا كاملاً طويلاً من فيديو الروك، وأجزاء منه بالتحريك، وكان اسم الفيلم "بينك فلويد: الحائط" (١٩٨٢) من إخراج ألان باركر. أما فرقة تانجرين دريم، وهى فرقة لا تغنى، وإنما تقدم أصواتًا مولدة إلكترونيًا فى أنماط منوعة، فقد اشتهرت بعد تأليف موسيقى فيلم ويليام فريدكين "الساحر" (١٩٧٧)، وكان من أكثر تجاربهم نجاحًا موسيقى فيلم "اللص" (١٩٨١) من إخراج مايكل مان الذى بنى تاريخه الفنى حول القصص التى تدور فى عالم الجريمة، وأسلوبه البصرى المميز، والبوب الإلكترونى على شريط الصوت الموسيقى (أنظر أيضًا حلقات "ميامى فايس" عن فكرة لتوماس مان، وكذلك فيلم "صياد البشر ـ١٩٨٦"). ولعل من أكثر الأصوات تعقيدًا وسط جماعات موسيقى البوب الطليعية هى الفرقة الألمانية بوبول فو التى تأسست فى عام ١٩٦٩ على يد فلوريان فرايك، فقد

اشتركت هذه الفرقة على نحو مهم مع فيرنر هيرتزوج أحد أبناء السينما الألمانية الجديدة فى فيلم "أجيرى، غضب الرب" (١٩٧٢)، بموسيقى تمثل غناء شبه دينى شرقى بواسطة كورس كبير على ألحان رتيبة آلية وإلكترونية فى إيقاع بطىء. ووصل هذا التعاون إلى ذروته فى عام ١٩٧٩ بفيلم "نوسفيراتو مصاص الدماء"، حيث يتكامل الجو المقبض فيه بأصوات الاستغاثة الغريبة التى تصدرها الفرقة فى الأغنية الجريجوريانية على أصوات آلات النفخ والإيقاع.

إن الأنماط الجديدة للتفاعل بين السينما وموسيقى البوب التى ظهرت فى الستينيات أعلنت عن أفول الفيلم الموسيقى بحلول عام ١٩٧٠، وكانت أفلام التحريك الروائية من شركة ديزنى هى التى عانت من هذا النمط خلال أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، مثل "الجميلة والوحش" (١٩٩١) بموسيقى وأغانى آلان مينكين، وكلمات هوارد آشمان.

وبحلول الثمانينيات تضمنت استراتيجيات السينما وموسيقى البوب تدفق العديد من الأغنيات المسجلة بالفعل إلى شرائط الصوت فى الأفلام، عادة باعتبارها صادرة من مصدر طبيعى داخل عالم الفيلم، من أجل جذب الجمهور الشاب، ومن أجل صنع تسجيلات صوتية تستغل هذه الأغنيات مرة أخرى بوضعها فى ألبومات تحت اسم "الشريط الصوتى الأصلى" للفيلم.

أما الطريق الأكثر شيوعًا للاستخدام الأغنيات الشائعة من أداء نجوم الغناء والموسيقى، التى تسمع بدون أى تزامن مع الجو العام للفيلم، هى الأغنيات التى تسمع فى مشهد العناوين فى آخر الفيلم، والتى أصبحت عنصرًا ثابتًا فى الأفلام. لكن أهمية موسيقى الأفلام تظهر بوضوح فى كونها أصبحت اليوم سلعة مستقلة، وإن تكن مرتبطة بالفيلم، سواء كانت موسيقى الجاز أو البوب أو الكلاسيكية أو مزيجا منها، وأصبحت الشرائط الصوتية للموسيقى فى الأفلام تباع كتسجيلات سمعية، حتى الموسيقى التى نسيها الجمهور مثل موسيقى هيرمان لفيلم هيتشكوك

"الستار الممزق" (١٩٦٦) قد أعيد تسجيلها على أسطوانات. وفى الحقيقة أن هنـــاك شركات تسجيلات مثل إنتراكت (التى أصبح اسمها الآن ساذرن كروس)، وفاريس ساراباند، تكرس كل طاقتها أو تكاد لإصدار موســـيقى الأفـــلام الكلاســـيكية، وإن أفلامًا مثل "٢٠٠١"، وفيلم أوليفرستون "بلاتون"(١٩٨٦) قد تـــسببت فـــى زيـــادة مبيعات الأعمال الكلاسيكية التى ظهرت ضمن موسيقاها على شريط الصوت.

وفى اكتمال للدائرة، فإن السيمفونية الثالثة لهينريك جورسكى (١٩٧٧) ـــــ وهى من أكثر الموسيقى الكلاسيكية المسجلة شعبية عبر العقد والنصف الأخيـــر ـــ قد أصبحت الشريط الصوتى الموسيقى لفيلم بيتر وير "الذى لا يخـــاف" (١٩٩٣). إن العديد من أنماط موسيقى البوب ـــ خاصة الراب ـــ اكتسبت أهمية فى التسويق السينمائى الحالى حتى إنها أصبحت جزءًا من الدعاية للأفلام، حيث تقوم محطـــات التليفزيون بوضع النجوم والأغنيات على قوائمها لكى تـــذاع باعتبارهـــا الـــشريط الموسيقى للأفلام التى سوف تعرض قريبًا. وحيث كانت أفلام ما قبل عـــام ١٩٦٠ تحافظ على قدر من النقاء والاتساق فى موسيقاها السينمائية، فإن الأفلام المعاصرة تتيح مزيجًا من كل الأنواع ما بعد الحداثية. وعلى الأقل هنـــاك ثلاثـــة تـــسجيلات صوتية ظهرت فى أعقاب عرض فيلم وارين بينى "ديك تريسى" (١٩٩٠)، أحـــدها يحتوى على أوركسترا كبيرة وموسيقى كلاسيكية بطولية من تأليف دانى إيلفمـــان، الذى كان فى السابق عازفًا فى فرقة لموسيقى الروك، أما الثـــانى فيحتـــوى علـــى مقطوعات بأسلوب الثلاثينيات تم تأليفها على يد آندى بالى لكى تكـــون الموســـيقى التى تسمع صادرة من المادة الروائية للفيلم، أما الثالـــث ـــ وإن كـــان الأول مـــن الظهور ـــ فقد كان ألبومًا لمادونا يحتوى على ثلاث أغنيات كتبها مؤلف موســـيقى من برودواى ستيفن سوندهايم وتؤديها نجمة الروك داخل الفيلم.

سينما الفن

بقلم: جيوفرى نوويل سميث

فى بداية الستينيات كانت آفاق السينما الأوروبية تبدو مبشرة. فعلى الرغم من تناقص عدد الجمهور، كانت هناك أنواع من السينما تظهر لترى الواقع من وجهات نظر مختلفة، ووصل الإنتاج المشترك إلى سوق عالمية أكثر اتساعًا، بينما أظهرت الموجة الجديدة الفرنسية كيف يمكن عمل أفلام ذات ميزانيات منخفضة لا تحتاج إلى جمهور عريض لتغطية نفقاتها. ولكن بحلول الثمانينيات كانت الصورة أقل وردية، فقد فقدت أنواع السينما الجديدة التى ظهرت فى الستينيات والسبعينيات قدرتها على الاستمرار، وتناقص عدد الجمهور إلى درجة أقل، وبشكل متقلب أحيانًا، وأحكمت هوليوود قبضتها على الأسواق السينمائية الكبرى واستحوذت على شريحة متزايدة من عائدات شباك التذاكر التى كانت تتضاءل. وفى العديد من البلدان الأوروبية، خاصة الصغرى منها، كانت صناعة الأفلام الجماهيرية المحلية ــ مثل الأفلام الكوميدية، وأفلام الجريمة، والأنماط الأخرى التى تعيش عليها صناعات السينما المحلية ــ تتضاءل إلى حد كبير، وأصبح الإنتاج متفرقًا، لا يحافظ عليه إلا الدعم الحكومى أو النجاح العالمى الذى يتحقق بين الحين والآخر. إن صناعات السينما القومية سواء بالمعنى الاقتصادى أو الثقافى ــ أو بكلمات أخرى، صناعات السينما القادرة على إنتاج حصيلة منتظمة من الأفلام للسوق المحلية لتعالج الاهتمامات الثقافية المحلية ــ موجودة الآن فى عدد قليل يعد على اليد الواحدة من البلدان الأوروبية، سواء فى غرب أوروبا أو شرقها (منذ سقوط الشيوعية).

وكنتيجة لذلك، فإن السينما الأوروبية أصبحت أكثر تميزًا (سواء على مستوى الميزانيات المنخفضة أو المرتفعة) بأنها "سينما الفن" و(فى الحد الأقصى) بأنها "الفيلم العالمى". إن هذه التصنيفات تعكس بشكل أو بآخر الوضع الذى حدث منذ الثمانينيات، لكن مفهوم سينما الفن على وجه خاص يمكن أن يكون مضللاً إذا تأملنا من وجهة نظر تاريخية الأفلام الأوروبية للفترات السابقة. فالعديد من الأفلام التى تم

تسويقها فى بريطانيا وأمريكا تحت اسم "سينما الفن"، وتم تصورها على أنها مختلفة بشكل ما عن الأفلام "التجارية"، كانت فى الحقيقة (ومانتزال)، أفلامًا من التيار السائد فى بلد المنشأ، وتمتعت بنجاح جماهيرى فى وطنها قبل أن تباع فى الخارج لأسواق محددة من "نوادى السينما" أو دور العرض المتخصصة فى هذه النوعية من الأفلام، وهو ما ينطبق أيضًا على السينما اليابانية والهندية على السواء.

سينما الفن الجديدة

إن مفهوم "فيلم الفن"، الذى يحتل مكانًا اقتصاديًا وثقافيًا مختلفًا عن إنتاج التيار السائد، مفهوم قديم قدم السينما ذاتها، وإن صناعة الأفلام ذات الخصائص الفنية العالمية (أو المختلفة بأى معنى) قد تكون استراتيجية تتبناها الصناعة والمنتجون والمستثمرون بقدر كونها هدفًا جماليًا للمخرجين، على الرغم من أن الجانبين اكتشفا فى معظم الأحوال أن الهدفين ليسا متوافقين بالضرورة. وبعد عام ١٩٤٥، كانت السياسة الحكومية فى العديد من البلدان تفضل على نحو خاص صناعة الأفلام التى يمكن أن تكون تعبيرًا عن الثقافة الوطنية. وعلى الرغم من أن هذه السياسات كانت عادة مشوشة وغامضة، سواء فى هدفها أو تأثيرها، فإنها قد فتحت مكانًا يمكن أن توجد فيه أفلام من خارج التيار السائد وتصبح متاحة للجماهير، وإن لم تكن مصدرًا للربح يعتمد عليه.

إن سينما الفن التى بدأت تتشكل فى أوروبا فى الستينيات لم تكن ظاهرة متجانسة، فقد ضمت الأفلام الرخيصة التى يستمتع صانعوها بها داخل الموجة الجديدة الفرنسية، كما ضمت الإنتاج الباهظ الرصين مثل فيلم "الفهد" لفيسكونتى، الذى صنعه فى إيطاليا، لكنه كان ممولاً من شركة فوكس للقرن العشرين. وداخل الموجة الجديدة ذاتها ظهرت نزعات مختلفة، فإن مخرجين مثل جوادر حافظوا على الالتزام بتجارب راديكالية، بينما تحول مخرجون آخرون مثل كلود شابرول تجاه أنماط الأفلام (كانت فى حالة شابرول نمط الفيلم التشويقى المتأثر بهيتشكوك)، وأيًّا كان الطريق الذى يختاره المخرجون، فإنهم كانوا يجدون المنتجين الذين

يحملون أفلامهم، ومطمئنين إلى مرونة السوق بما يكفى لكى يدعم الأنماط المختلفة من الأفلام للعرض المحلى والعالمى معًا. لكن السوق فى بريطانيا كانت أقل مواءمة، فالمخرجون من مجموعة "السينما الحرة" كانوا أكثر اعتمادًا على العرض الجماهيرى، على الرغم من تمتعهم ببعض السمعة العالمية، لذلك كان طريقهم إلى النجاح يمر عبر أمريكا أكثر من أوروبا.

جاءت نقطة التحول بالنسبة لسينما الفن الأوروبية فى عامى ١٩٥٩ـ١٩٦٠، مع عرض فيلم تروفو "أربعمئة ضربة"، وفيلم ألان رينيه "هيروشيما حبى"، وفيلم جودار "على آخر نفس"، وفيلم مايكل أنجلو أنطونيونى "المغامرة"، وفيلم فيللينى "الحياة اللذيذة". كانت الظروف الثقافية لنجاح هذه السينما الجديدة تكمن فى الخمسينيات، فى البداية من خلال عمل جمعيات الفيلم والمجلات ذات دوائر التوزيع الصغيرة، كما بشر بها النجاح المفاجئ والاستقبال الحماسى الكبير الذى لاقاه فيلم إنجمار بيرجمان "الختم السابع" (١٩٥٧). لكن القبول الجماهيرى للموجة الجديدة وصناعات السينما المرتبطة بها كان أكبر، ويعتمد بدرجة أقل خصائص "الفن" وبدرجة أكبر على خصائص تتعلق بالانفتاح على تجارب واسعة وعلى الصراحة الجنسية (بالمقارنة مع سينما التيار السائد فى بريطانيا وأمريكا، التى كانت لاتزال تعانى من القيود الرقابية). أن هذا ينطبق بشكل خاص على الجمهور الشاب المتعلم الذى كانت تتزايد أهميته فى التوزيع السكانى والتغير الثقافى. وخلال الستينيات، كان ما يطلق عليها سينما الفن تقدم حكايات غير مصقولة، وتشبه الحياة الحقيقية فى أنها تنتهى دون حسم، بينما كانت سينما التيار السائد ـ سواء من إنتاج الشركات الهوليوودية الكبرى أو ما تبقى على قيد الحياة من الأفلام "الجيدة" ـ تقدم أفلامًا مصنوعة جيدًا، مجهزة خصيصًا لجمهور يقف فى منتصف الطريق حتى إنه كان يتزايد تباعدًا عن السينما.

كانت الستينيات أيضًا هى فترة "سينما المؤلف"، حتى إن أفلام هوليوود كان يتم تعريفها (والدعاية لها) على أنها من صنع مخرجيها، على الرغم من أن مفهوم

المخرج مؤلفًا لم يكن له وضع شرعى داخل نظام هوليوود الإنتاجى. وفى أوروبا، حيث تمتع المخرجون منذ وقت طويل بتحكم أكبر فى أعمالهم وبحماية قانونية، فقد استطاعوا الوصول إلى جمهور جديد يقدمون له أفلامهم التى كانت مثيرة وصادمة من الجانب الثقافى.

وفى إيطاليا تحول الروائى وكاتب المقالات بيير باولو بازولينى إلى صناعة الأفلام كوسيلة بديلة للتعبير عن أفكاره حول الأسطورة وحول السياسات والثقافة المعاصرة. أما فى فرنسا فهناك اثنان من رواد "الرواية الجديدة": مارجريت دورا وآلان روب جرييه ــ اللذان كانا قد كتبا سيناريوهات لأفلام رينيه (دورا لفيلم "هيروشيما حبى" فى عام ١٩٥٩، وروب جرييه لفيلم "العام الماضى فى مارينباد" فى عام ١٩٦١)، استمرا فى اكتشاف إمكانات السرد السينمائى بإخراج أفلامهما بنفسيهما. وبعودة المخرج الإسبانى لويس بونويل من منفاه فى المكسيك فى بداية الستينيات، بدأ فى صنع سلسلة من الأفلام التى كانت متسقة مع التزامه الطويل بالسريالية، وتتحدى وتقوض الأخلاقيات والمنطق الروائى التقليديين على السواء.

وكان من الشائع فى أفلام عديدة خلال الستينيات والسبعينيات التمتع بحرية تسمح بتغيير أو إهمال قواعد البناء الروائى، التى كانت خاضعة تقليديًا للحدث والحبكة، لهذا كانت هذه الأفلام قادرة على أن تحكى القصص بشكل ليس بالضرورة متصلاً (مثل جودار وبونويل)، أو أنها كانت تعطى أهمية متساوية للحدث و"الزمن الدرامى الميت" حيث لا يبدو أن هناك شيئًا يحدث (مثال أنطونيونى وإيريك رومير وفيم فيندرز). وبكلمات أخرى وبتعبير الفيلسوف الفرنسى جيل دولوز فإن الصورة ــ الحركة أفسحت طريقًا للزمان ــ الحركة. أن التجارب المكانية والزمانية امتلكت حرية الانعتاق من ضغوط التطور السردى الذى كان يتم التعبير عنه من خلال الطرق التقليدية للتوليف الذى يحافظ على الاستمرارية. إن عددًا من المخرجين ــ خاصة تيودوروس أنجيلوبولوس فى اليونان، بفيلمه "اللاعبون المتجولون" (١٩٧٥)، والمجرى ميكلوش يانشكو فى فيلم

"المواجهة" (١٩٦٨)، والبرازيلى جلوبير روشا فى فيلمه "أنطونيو داس مــورتيس" (١٩٦٩) ــ أسسوا سردهم حول الاستخدام المنظم للقطة البانورامية الطويلة زمنيًا، حيث يتأكد الجو العام باضطراد عبر فترة من الزمن، وكان لا يقع فــى العــادة إلا بلقطة مقربة بين الحين والآخر. وعلى النقيض (على الرغم مما قد يبدو من تلازم أحيانًا) من التناول الذى يعتمد على التناول من خلال الــصورة، فــإن مخــرجين آخرين استخدموا التعليق من خارج الكادر، وأشكال مختلفة أخرى من التعبيــرات الكلامية للتعليق على الصورة. أن الأسلوب المتكامل عند أنطونيــونى هــو فــى تعارض كامل مع أسلوب التدخل فى الحدث عند جــودار، بينمــا تحــرك بعــض المخرجين الآخرين، مثل تروفو وفيلليني، بين هذا التناول أو ذاك.

إن عدم التجانس فى سينما الفن لتلك الفترة يهزأ بالمحــاولات التــى تبــذل أحيانًا للتعامل معها بوصفها نمطًا فيلمًا متميزًا وموازيًا لأفلام صــناعات الــسينما المزدهرة فى هوليوود وأنحاء أخرى من السينما السائدة. ومن الحقيقــى أن هنــاك العديد من الأفلام التى تشترك فى تحدى قواعد السينما النمطية وأبنيتها، وتتــشارك أيضًا فى عدد من السمات الإيجابية ــ مثل الــسرد المفتــوح، وســيطرة الــزمن الدرامى الميت، والأبطال (أو الأبطال الضد) غير المنتمين.. الخ، لكن اختلاف هذه الأفلام عن السينما السائدة تم استخدامه فى اتجاهات عديدة متعارضة، لــيس مــن السهل وضعها فى تصنيف واحد. كما كانت هناك أيضًا اختلافات فى درجة التحول بعيدًا عن التيار السائد، فجنبًا إلى جنب مع تحطيم الأصنام الراديكالية عند جودار، كان هناك مخرجون يتلاعبون بالأنماط الفيلمية مثل شابرول، وآخرون مثل تروفو يحتلون مركزًا وسطًا، فى مقابل مخرجين مثل جاك ريفيت الذى كان كل فيلم لــه نقطة انطلاق جديدة، بينما كان هناك مخرجون مثل رومير يقدمون تنويعات علــى الأسلوب ذاته حتى إنه يمكن القول إنه صنع نمطًا فرعيًا فى حد ذاته.

وقد يكون أكثر الأشياء المشتركة فى هذه الأفلام هو الــسوق، فقــد كانــت الأفلام من خارج التيار الرئيسى تعتمد على النجاح العالمى عنــد عرضــها فــى

المهرجانات، خاصة "كان"، وفينيسيا، وبرلين، لكنها فشلت فى لوكارنو، وسان سباستيان، وكارلوفى فارى، أو المهرجانات الأقل أهمية التى ظهرت فى تلك الفترة. لقد كانت إذن هذه الأفلام تعتمد على جهود النقاد والموزعين، وقبل كل شىء على وجود الجمهور المتطلع الجديد، والمتسامح مع اللحظات المملة التى تظهر أحيانًا. وحتى قبل ذلك فقد احتاجت هذه الأفلام إلى التزام منتجين مثل أناتول دومان، أو بيير براونبيرجر فى فرنسا، وفرانكو كريستالدى فى إيطاليا، الذين كانوا مستعدين لدعم العمل الأصيل، ويعدلون أحيانًا من الطلبات المبالغ فيها للمخرجين، ويستخدمون إمكانات النظام. لقد تعززت هذه الإمكانات كثيرًا من خلال تدخل الحكومات فى تقديم المساعدة خلال الستينيات بأشكال عديدة، مثل نظام دفع المقدمات فى فرنسا، وخلال السبعينيات من خلال دعم التليفزيون للسينما، خاصة قناة زد دى إف فى ألمانيا، وراى فى إيطاليا. وبهذه الآليات، كان من الممكن للأفلام أن توضع فى السوق حيث تجد أو لا تجد جمهورًا، وكان من الممكن للجمهور أن يوجد خارج العالم الضيق للدوائر المتخصصة فى سينما الفن. وبقدر ما كانت صناعات السينما الأوروبية الجديدة فى الستينيات والسبعينيات غير متجانسة، فإنها وجدت دعمًا داخل الوطن وخارجه مع ظهور صناعات سينما جديدة فى أمريكا اللاتينية والهند واليابان وأماكن أخرى.

فاصل: مايو ١٩٦٨ والسينما السياسية

حتى قبل لحظة الذروة فى مايو ١٩٦٨، كان المناخ الراديكالى يعبر عن نفسه من خلال السينما، وكان مما زاده حدة ووضوحًا معارضة الحرب الأمريكية فى فيتنام. وكان فيلم "بعيدًا عن فيتنام" توقعًا لما سوف يحدث، وهو الفيلم الذى يقوم على تجميع مادة أرشيفية قام بجمعها الفنان التسجيلى المخضرم يوريس إيفنز، والسينمائى الأمريكى المستقل ويليام كلاين، وممثلون للطيف الكامل للموجة الجديدة الفرنسية: جودار ورينيه وأنييس فاردا، ومن الغريب أيضًا أن يشترك معهم كلود

ليلوش ذو النزعة التجارية، ليبدأ هذا الفيلم حملة معارضة مشتركة ضد شن الحرب. وحتى قبل ذلك، فإن جودار الذى كانت ميوله تبدو حتى تلك اللحظة تقع إلى جانب اليمين السياسى، كان قد بدأ فى بث إشارات إلى حرب فيتنام داخل أفلامه ذات النسيج غير المتناغم، بدأت مع فيلم "بييرو المجنون" (١٩٦٥)، ليواصل فى فيلم "الصينية" (١٩٦٧) تكريس جهوده للعالم المتنامى للجماعات المادية والجماعات الأخرى فى أقصى اليسار، التى انفجرت على المسرح السياسى بشكل عنيف بعد ذلك بعام واحد.

وفى ذلك المناخ السياسى الساخن لمايو ١٩٦٨، شكل عدد من السينمائيين الفرنسيين ــ المخرجين والفنيين وغيرهم ــ أنفسهم فى "البرلمان العام للسينما"، ووضعوا مجموعات من الاقتراحات العديدة، كلها طوباوية على نحو ما، لإعادة البناء الديموقراطى للسينما الفرنسية. لكن السيطرة على النظام على يد حكومة الجنرال ديجول وضعت نهاية سريعة لهذا التصور الهائل، لكن تلا ذلك ازدهار قصير لصناعة الأفلام السياسية، وتركت الحركة فى فرنسا أثرًا على السينمائيين المستقلين فى كل أنحاء أوروبا، وشجعت بناء شبكات لعرض الأفلام السياسية للقطاعات الراديكالية من الجمهور. لقد تأثر معظم السينمائيين الكبار بشكل أو بآخر بأحداث مايو ١٩٦٨ وما تلاها، بل أن الفنان غير السياسى شابرول اشترك فى "البرلمان العام للسينما"، وفيما بعد ارتاد عالم "الجماعات الصغيرة" فى فيلمه "نادا" (١٩٧٤).

ومع ذلك فقد كانت هناك انقسامات حادة داخل السينمائيين، خاصة بين من يرون أن من الأفضل بث مضمون سياسى فى الأفلام ذات البناء السردى التقليدى حتى يمكن التوجه إلى جمهور عريض، ومن أعدوا العدة للبحث عن أشكال بديلة للتعبير عن الأفكار السياسية، حتى لو أدى ذلك إلى تضييق قطاع الجمهور الذى يرى هذه النوعية من الأفلام. ومن المجموعة الأولى يوجد جيلو بونتيكورفو الذى أتبع نجاح فيلمه "معركة الجزائر" (١٩٦٥) بفيلمه "أَحْرِق!" (١٩٦٨)من بطولة

مارلون براندو، وكذلك المخرج مارتين كارميتز بفيلمه المناضل "الرفاق (١٩٦٩). وعلى الجانب الآخر كان يقف جودار، الذى حاولت أفلامه فى أواخر الستينيات اكتشاف اللغة السينمائية، مثل فيلم "متعة المعرفة" (١٩٦٨)، وتبنى موقف سياسى هجومى، خاصة فى فيلمه "أصوات بريطانية" (١٩٦٩).

لقد كانت لهجة جودار فى "صنع الأفلام على نحو سياسى"، وهجومه على التيار السائد من السينما (هوليوود والفيلم السوفيتى معًا)، لهما تأثير كبير على حشد الأفكار التى كان لها جذورها فى أوروبا وأمريكا اللاتينية، حيث وضع السينمائى الكوبى خوليو جارسيا إسبينوزا فكرة "السينما غير المتقنة" فى عام ١٩٦٦، وكان السينمائيان الأرجنتينيان فيرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينيو قد أصدرا بيانهما "نحو سينما ثالثة" فى عام ١٩٦٩. وعلى المدى الطويل، كانت فكرة سولاناس وجيتينيو حول "سينما ثالثة" تعارض على قدم المساواة السينما الهوليوودية وسينما الفن الأوروبية (وأشباهها فى كل أنحاء العالم) هى الفكرة التى أثبتت أنها الأكثر تأثيرًا. وبحلول منتصف السبعينيات كان معظم السينمائيين الأوروبيين من أصحاب موقف سينما الفن قد عادوا إلى صنع الأفلام الروائية، التى تقدم تنويعات عديدة على الراديكالية السياسية والجمالية فى أواخر الستينيات. لكن فكرة "السينما الثالثة" استمرت أصداؤها حتى بعد مرور زمن على الفترة الثائرة لعام ١٩٦٨، وكانت على وجه خاص مصدر إلهام للسينمائيين فى العالم الثالث والزنوج المشتتين فى أوروبا وأمريكا الشمالية.

السينما العالمية

جذب النجاح التجارى الخاطف لفيلم "التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٢) الانتباه إلى تزايد عالمية السينما التى كانت قد بدأت منذ الخمسينيات. كان هذا الفيلم من إخراج بيرناردو بيرتولوتشى وتمثيل مارلون براندو وماريا شنايدر وجان بيير

لو، كما كان إنتاجًا إيطاليًا فرنسيًا مشتركًا من توزيع يوناتيد أرتيستيس. لقد كانت تلك هى الحالة الأولى بمعنى الكلمة لفيلم أوروبى يصنعه مخرج من نزعة "سينما الفن" يعبر الخط إلى سوق السينما العالمية. وفى الستينيات وصل المنتج الإيطالى كارلو بونتى إلى اتفاق مع شركة إم جى إم حول سلسلة من ثلاثة أفلام من إخراج أنطونيونى، بدأت بفيلم "تكبير" أو انفجار" (١٩٦٦) و"نقطة زابريسكى" (١٩٦٩)، لكى تكتمل مع فيلم "المسافر" (١٩٧٥). وقد كانت هناك تجربة ملتبسة حول فيلم فيسكونتى "الفهد" (١٩٦٢)، الذى قام بتمثيله فريق من الممثلين العالميين (بيرت لانكستر وآلان ديلون وكلوديا كاردينالى) لكن تم توزيعه عن طريق شركة فوكس فى بريطانيا وأمريكا فقط فى نسخة تم إعادة مونتاجها بشكل حاد وفى نسخة أقل كثيرًا فى ثرائها البصرى.

ومع ذلك فإن عمل المخرجين الأوروبيين كان بشكل عام يدور فى صنع الأفلام للسوق المحلية أساسًا، وإن تم التوسع فى تلك الممارسة لكى تضم بلدين آخرين أو أكثر، ثم السعى إلى التوزيع فى سوق أوسع فى كل مكان ممكن. لكن صناع الأفلام فى البلدان الأوروبية الأصغر كانوا فى موقف أضعف، حيث إنهم كانوا يحتاجون لشركاء من دولة واحدة على الأقل من الدول الأكبر، مثل فرنسا أو إيطاليا أو ألمانيا الغربية، لكى يضمنوا للفيلم توزيعًا جيدًا. وعلى سبيل المثال، فإن المخرج البلجيكى أندريه ديلفو صنع معظم أفلامه بدءًا من "ذات مساء فى قطار" (١٩٦٨) على أنها إنتاج فرنسى بلجيكى مشترك، ومع ألمانيا كشريك ثالث فى فيلم "موعد غرام إلى بارى" (١٩٧١). لكن المخرجين الآخرين كانوا أقل حظًا، فقد كان لديهم سوق محلية شديدة الصغر (وليست بالضرورة مرحبة بأفلامهم)، لذلك فإنهم كانوا يعتمدون بدرجة حاسمة على المهرجانات وموزعى أسواق الفن فى الخارج. (لقد كانت تلك هى الحالة بشكل حاد مع أنجيلوبولوس وفيلمه "اللاعبون المتجولون" الذى صنعه فى اليونان بشكل شبه سرى فى ظل الديكتاتورية). وفى الوقت الذى ساعد فيه بلا شك الإنتاج المشترك على العثور على أسواق ملائمة للأفلام ذات

الميزانيات المتواضعة، فإن الأفلام ذات الميزانيات الباهظة كانت تحتاج إلى أسواق أوسع لكى تستعيد ما أنفق عليها.

كان المفتاح للحصول على هذه السوق الأوسع يكمن فى الشراكة الأمريكية، فإن دخول موزع أمريكى كبير فى الإنتاج لم يفتح فقط السوق الأمريكية، لكنه ضمن أيضًا توزيعًا أفضل فى أوروبا ذاتها. لكن السوق الأمريكية كانت تفضل الأفلام ذات "الطابع" الأوروبى أكثر من الأفلام ذات السمات المتعلقة بسينما الفن، واستطاعت أفلام قليلة فقط أن تصل إلى السوق الأمريكية بهذه الطريقة، وهى تتضمن معظم الأعمال الحديثة لبيرتولوتشى، وفيلم جين كامبيون "البيانو" (من إنتاج فرنسى أسترالى مشترك)، والفيلم سيئ الحظ لريدلى سكوت "١٤٩٢: غزو الفردوس". لقد كانت الأفلام البريطانية بشكل عام أكثر نجاحًا فى اقتحام السوق الأمريكية، بفضل اللغة المشتركة والعلاقات الطويلة الممتدة بين الصناعتين. ولكن حتى فى هذه الحالة كان هناك ثمن يجب أن يدفع فى شكل النزعة الأطلنطية الباهتة، وتسويق بريطانيا وأوروبا على إنهما بشكل عام مكان "التراث". أن قيم "الفن"، التى بدا أن الموجة الجديدة قد نبذتها، عادت لتنتقم، وبالنسبة للجمهور الأمريكى كانت سينما الفن الأوروبية يتم تعريفها مرة أخرى بأفلام من اقتباس إسماعيل ميرشانت وجيمس أيفورى لرواية إى إم فورستر "غرفة تطل على منظر" (١٩٨٧).

كما عانت أيضًا الأفلام الموجهة أساسًا للجمهور الأوروبى من درجة ما من النظر إليها على أنها شىء واحد، وتزييف الموضوعات الأوروبية. لم يكن هناك بالطبع شىء اسمه الجمهور الأوروبى النمطى الذى يمكن أن تعتمد عليه هذه الأفلام، ومالت معظم أفلام "التراث" الناجحة إلى أن تكون هى الأفلام ذات السمات الوطنية الخاصة بدرجة أو أخرى، التى تتم الفرجة عليها بوصفها هى الشىء المألوف تمامًا فى بلادها أو أنها الشىء الغرائبى الذى يثير الدهشة. وبينما كان هناك فى السبعينيات العديد من الأفلام التى تصنع حول الماضى القريب (لموضوعات مثل الفاشية، أو النزعة الاستعمارية، أو الحرب العالمية

الثانية)، فقد تحولت خلال الثمانينيات إلى ماض بعيد منقطـــع الـــصلة بالماضـــى والتجربة المعاصرة. أن هذه النزعة فى التوغل فى الماضى تأكدت مع اللجوء إلى مصادر أدبية تعود إلى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، تـــضفى علـــى الفيلم طابعًا إضافيًا من الفن "الكلاسيكى". وفى حالات قليلة، مثل الاقتباس المبتكـــر لسالى بوتر لرواية فيرجينيا وولف "أورلاندو" (١٩٩٢)، فإن الماضى يتداخل على نحو إبداعى مع الحاضر.

وفى هذه الظروف، فإن عالمية فيلم ما تبدو أقل فى الأهمية بشكل متزايـــد، إلا إذا كان يتسم بطابع محلى خاص. أن بعض البلدان الصغيرة لا تـــزال تحقـــق بعض النجاحات بين الحين والآخر، مثل الفيلم الدانماركى "مأدبة بابيـــت" (١٩٨٧) لجابرييل أكسيل، أو الفيلم السويدى الدانماركى المشترك "بيليـــه القـــاهر" (١٩٨٧) لبيل أوجست، أو الفيلم الفنلندى السويدى المشترك "عقد قاتـــل مـــأجور" (١٩٩٠) لأكى كاوريسماكى، وهو المخرج الذى يثير الاهتمام على نحو خاص؛ لأن أعماله تقف فى علاقة مواجهة مع سينما الفن كما فعلت "الموجة الجديدة" بالنسبة للأفـــلام المصقولة خلال الستينيات. ومن الحقائق المتفق عليها أنه يوجد الآن شـــكلان مـــن سينما الفن العالمية، ففى جانب هناك النوع الرسمى، شديد الاقتـــراب مـــن التيـــار السائد، سواء فى القيم الإنتاجية أو التوزيع، وتحت هذا النوع يمكن للمرء أن يضم ليس فقط سينما الفن الأوروبية ولكن أيضًا سينمائيين صينيين من "الجيل الخـــامس" مثل زانج ييمو وشين كاجى اللذين حصلا على الإطراء العالمى لصفاتهما الفنية.

وفى الجانب الآخر هناك الأفلام المستقلة ذات الميزانيات المنخفـــضة التـــى تأتى من بلدان عديدة، وتضم الولايات المتحدة، وتتيح نوعًا مختلفًا مـــن التجربـــة، فسينمائيون مثل جيم جارموش فى فيلمه "قطار الغموض" (١٩٨٩)، أو ديفيد لينش فى "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٩) يقعون تحت هذا التصنيف مثل أقرانهم الأوروبيـــين مثل فيندرز وأوكاوريسماكى. إن بعض المخرجين الإسبان، مثل بيدرو ألمودوفـــار باستكشافاته الجريئة فى العلاقات الجنسية، بل حتى فيندرز نفسه، يحتلـــون مواقـــع

متوسطة بين التصنيفين، فهم يصنعون الأفلام ذات الأصالة الفنية لكنها تصل أيضًا إلى جمهور التيار السائد. كما أن هناك تداخلاً أيضًا بين مخرجين مثل لينش، الذى يعمل بشكل مبدع داخل نطاق أنمـــاط الفـــيلم الكلاســـيكى (وأفـــلام التليفزيـــون)، والمخرجين الأكثر غرائبية الذين يصنعون أفلامًا على هامش أفلام هوليوود التـــى تستغل موضوعات خاصة.

لذلك فإن سينما الفن أصبحت أكثر من أى وقت مضى مصطلحًا فـــضفاضًا، يضم أفكارًا مختلفة حول ما يمكن أن تكونه السينما، سواء داخل أو خارج التيـــار السائد. أن هذا يعكس ـــ وقبل كل شىء آخر ـــ حقيقة أنه مازالت هنـــاك مـــساحة للاختلاف، حتى داخل عالم قوة الاحتكارات الصلبة.

مايكل أنجلو أنطونيونى

(١٩١٢ـ   )

عرض فيلم "المغامرة" " لمايكل أنجلو أنطونيونى للمرة الأولى فى مهرجان كان فى مايو عام ١٩٦٠، واستقبله جانب من الجمهور بصيحات الاستهجان، لكن مجموعة صغيرة من النقاد دافعوا عنه، واستمر عرضه فى باريس لعدة شهور بعد بدء عرضه التجارى فى سبتمبر. كان قد تم تصوير الفيلم فى المواقع الحقيقية، وعانى طوال إنتاجه من صعوبات اقتصادية ومالية، وكان هو الفيلم الروائى الطويل السادس للمخرج البالغ السادسة والأربعين من العمر.

كانت نجمة المغامرة هى الممثلة غير المعروفة آنذاك مونيكا فيتى، وقد ظهرت بباروكة شعر سوداء فى فيلمه التالى "الليل" (١٩٦١)، وكانت هى النجمة (بشعرها الأشقر مرة أخرى) أمام ألان ديلون فى فيلم "الخسوف" (١٩٦٢)، وصبغت شعرها باللون الأحمر فى فيلم "الصحراء الحمراء" (١٩٦٤). كانت شخصية فيتى، الذكية، الحيوية، التى تقف على حافة العصاب، أو تقع بداخله كما فى فيلم "الصحراء الحمراء"، هى التى تحدد هذه المجموعة من الأفلام من بداية الستينيات، مع القيم البصرية الواضحة لهذه الأفلام، واهتمام بالتشوش الأخلاقى فى العالم المعاصر الذى فقد معانيه التقليدية.

لم تكن تيمات الأفلام التى قامت فيتى ببطولتها فى أعمال أنطونيونى جديدة على الرغم من أنها أصبحت أكثر تأثيرًا. أن التشتت الوجودى لم يكن فقط إحدى سمات الشخصيات فى أفلامه الروائية السابقة مثل "قصة علاقة حب" (١٩٥٠)، لكنها كانت من سمات الشخصيات الحقيقية فى أفلامه التسجيلية المبكرة، مثل حالات الانتحار الفاشلة التى قدمها فى إحدى فقرات فيلم "الحب فى المدينة"

(١٩٥٣)، وكان وضعه للشخصيات فى أماكن متسعة تبتلعهم، وتجعلهم (على نحو خاص فى "الصحراء الحمراء") أكثر هشاشة ويشبهون كثيرًا شخصياته فى أفلامه الأولى. ومع ذلك فإن أنطونيونى لم يترك أثرًا حداثيًا إلا فى الستينيات مع وجود جمهور شاب جديد للسينما.

أعطى نجاح "المغامرة" الفرصة لأنطونيونى للحصول على ميزانيات أكبر والعمل مع نجوم عالميين، مثل مارشيللو ماستروويانى بهدوئه، وجين مورو بعصبيتها وكآبتها فى فيلم "الليل"، أو ديلون بحيويته الرائعة فى "الخسوف"، وريتشارد هاريس برعونته فى "الصحراء الحمراء". لقد كان فى ذلك الحين مرتبطًا بالمنتج كارلو بونتى لصنع سلسلة من الإنتاج العالمى المشترك، وكان أولها هو "تكبير" أو "انفجار" (١٩٦٦)، التى ترى "لندن متأرجحة" بعين غريبة، من بطولة ديفيد هيمنجز وضيوف الشرف جيف بيك ويارد بيردز. وتم تطبيق وصفة مماثلة لعالم المستعمرة الأمريكية المتمردة فى "نقطة زابريسكى" (١٩٦٩) الذى انتقده بقسوة النقاد الأمريكيون، وكان على أنطونيونى أن ينتظر خمس سنوات أخرى لكى يستطيع استكمال عقده مع بونتى بفيلم "المسافر" أو "المهنة: مخبر صحفى" (١٩٧٥).

وفى عام ١٩٧٢، وبدعوة من الحكومة الصينية، وخلال ذروة الثورة الثقافية، صنع أنطونيونى فيلمًا تسجيليًا من ٢٢٠ دقيقة فى الصين لعرضه فى التليفزيون الإيطالى، لكن مضيفيه خاب أملهم إلى درجة المرارة، وتم شجب الفيلم بقسوة فى الصين؛ لأنه رأى الصين "الغلط"، تمامًا كما تم شجب "الصحراء الحمراء" لرؤيته أمريكا "الغلط". كان اسم الفيلم "تشونج كوشينا" وكان فى الحقيقة صورة لطيفة لمجتمع فى حالة تغير يفتح نفسه أمام عينى الغريب الفاجعتين (لكنه صور ما كان لا يجب أن يصوره). فى نهاية فيلم "المسافر"، خطط ونفذ أنطونيونى ومساعده ما يمكن اعتباره أهم اللقطات فى تاريخ السينما: لقطة ترافلينج بطيئة طويلة تبدأ فى الغرفة، وتمر عبر القضبان الحديدية التى تغطى النافذة، وتدور

حول فناء، ثم تعود لتنظر إلى المبنى حيث تكون الشخصية ـــ التى بـــدأت اللقطـــة من وجهة نظرها ـــ ميتةً بعد اغتيالها على يد مجموعة من المسلحين الغامـــضين الذين نراهم يفلتون هاربين خلال تجول الكاميرا فى الفناء. وفى فيلمه التالى "لغـــز أوبروالد" (١٩٨١) حاول أنطونيونى أن ينفذ "ضربة معلم" أخرى، بتصوير الفـــيلم كله بالفيديو مع تأثيرات لونية مولدة إلكترونيًا، ثم نقل الفيلم إلى شريط من مقـــاس ٣٥ مم. ولسوء الحظ فإن التقنية لم تكن عندئذ على مـــستوى التـــأثير الـــذى أراده أنطونيونى، ومما زاد من فشل الفيلم اختياره لقصة ميلودرامية عادية عـــن قـــصة لجان كوكتو.

وخلال تكريمه فى عام ١٩٨٠، وصفه القائد الفرنسى رولان بارت باعتباره الفنان الحداثى بمعناه الجوهرى، كلماته الـــسحرية كانـــت "الحكمـــة"، و"الانتقـــام" و"الهشاشة". أن بارت يشير فى إعجاب إلى سمات عمل يكون معنـــاه بالاســـتخدام المعتاد للكلمة ـــ معلقًا، ويكون اهتمام المخرج فيه مكرسًا لاقتناص اللحظة العابرة الهاربة التى يمكن فيها فهم المعنى وسط عالم متدفق يفتقد اليقين. أن هذه الـــسمات تتجلى فى أفضل أحوالها فى فيلم "التوحد مع امرأة" (١٩٨٢)، وهـــو قـــصة عـــن مخرج سينمائى، حيث تصبح رحلة بحثه عن بطلة فيلمه الجديد متداخلة تمامًا مـــع بحثه عن امرأة جديدة فى حياته. أن المخرج لا يجد بطلة فيلمه (أو امرأته)، لكـــن اكتشافاته تتيح له أن يفهم كيف يمكن بعض الشىء أن يحل أزمته. وخلال أعمـــال أنطونيونى، تعنى الرحلة شيئًا أكثر من الوصول إلى نقطة نهاية، فالنهايات مفتوحة ويصبح التنوير الأخلاقى عند اكتمال السرد مشكوكًا فيـــه. وفـــى فـــيلم "الجـــشع" (١٩٥٧) وفيلم "المسافر" تكون النهاية بالموت، بينما ينتهى "الليل" بحصار البطلـــين فى زواج بلا حب، لكن الأكثر شيوعًا فى أفلامه هـــو أنها تنتهى بإحـــساس أن البطل أو البطلة سوف يكملان حياتهما. أن المونتاج غير التقليدى وشبه التجريـــدى عند نهاية "الخسوف" يوحى على نحو قوى بأن علاقة الحب بين بييرو وفيتوريا قد انتهت، لكنها توحى بنفس القوة بأن كلاً منهما سوف يقع فى الحب مرة أخرى.

أصابت جلطة حادة أنطونيوني في عام ١٩٨٥، وتركته نصف مشلول، وبدا أن حياته الفنية قد انتهت، لكنه عاد على نحو مدهش في عام ١٩٩٥ ليخرج فيلم "ما وراء السحاب" الذى يعتمد على قصص من تأليفه. وفى الوقت ذاته كانت أفلامه السابقة تعرض فى أنحاء العالم لتؤكد شهرته كمخرج ما تزال أعماله معاصرة وحافلة بالصدى.

جيوفرى نوويل سميث

من أفلامه:

"وقائع حب" (١٩٥٠)، "الريح" (١٩٥٢)، "السيدة بـدون زهـور الكاميليـا" (١٩٥٣)، "الجشع" (١٩٥٧)، "المغامرة" (١٩٦٠)، "الليـل" (١٩٦١)، "الخـسوف" (١٩٦٢)، "الصحراء الحمراء" (١٩٦٤)، "تكبيـر" أو "انفجـار" (١٩٦٦)، "نقطـة زابريسكى" (١٩٦٩)، "تشونج كوشينا" (١٩٧٢)، " المهنـة: مخبـر صـحفى" أو "المسافر" (١٩٧٥)، "لغز أوبروالد" (١٩٨٠)، "التوحد مع امـرأة" (١٩٨٢)، "مـا وراء السحاب" (١٩٩٥).

أناتول دومان

(١٩٢٥ــ   )

ولد أناتول دومان فى عائلة "مهاجرة" من أصول يهودية روسية بولندية، وتلقى تعليمًا مختصرًا فى ليسيه باستير فى باريس (حيث كان سارتر يقوم بالتدريس، كما كان آلان رينيه وكريس ماركر طالبين)، لكن دراسته انقطعت بسبب انخراطه فى حركة المقاومة. وبالاشتراك مع صديقه فيليب ليفشتيز، انطلق فيما أسماه "لعبة الروليت التى يلعبها منتجو ما بعد الحرب" ليؤسس أفلام أرجوس فى عام ١٩٤٩.

لقد أثبت دومان أن المخاطرة لم تكن كبيرة، من جانب بسبب طموحاته المتواضعة فى البداية للشركة فى مجال الإنتاج والتأجير والتوزيع للأفلام القصيرة، التى كانت لها سوق مضمون عندما كانت تعرض فى نفس البرنامج مع الأفلام الروائية. وازدهرت أرجوس، لتؤسس مكانتها الخاصة بالاستفادة من العوامل المتغيرة آنذاك فى السينما الفرنسية. وعلى المستوى المؤسساتى، كانت الدولة قد ابتدعت نظام "الدعم الآلى" لصناع الأفلام فى عام ١٩٤٨، بالإضافة إلى نظام "الدعم الانتقائى" فى عام ١٩٥٣، ثم فى عام ١٩٥٩ نظام تقديم قروض بدون فوائد فى شكل مقدمات للإنتاج، وكانت هذه النظم جميعًا تهدف إلى دعم الإنتاج، وكان دومان ــ باعتباره منتجًا مستقلاً ــ من الذين يستحقون هذه المساعدة، كما استفاد أيضًا من التقنيات الجديدة مثل الكاميرا المحمولة، والفيلم الخام الأكثر حساسية، التى قللت من عدد طاقم الإنتاج ومن التكاليف، وساعد المخرجين على الخروج من الأستوديوهات للتصوير فى المواقع الحقيقية. وفى الوقت الذى ساعدت فيه هذه التقنيات على صنع الأفلام القصيرة المبكرة لماركير ورينيه وفاردا، فإن تميز شركة أرجوس جاء من إدراك دومان لأهمية هذه التقنيات.

وعلى الرغم من أنه يعتبر فى العادة واحدًا من ثلاثى الإنتاج الفرنسى، الذى يضم جورج دى بورجار وبيير براونبيرجر، الذين ارتبطوا بحركة "الموجة الجديدة" الفرنسية، فإن دومان وحده هو الذى اقتنع بأفكار "سينما المؤلف" حتى قبول صعود الموجة، وهذا ما أعطى أفلام أرجوس تميزًا مهمًا وباقيًا. وكانت مقالة ألكسندر أستروك ذات التأثير: "طليعة جديدة: الكاميرا والقلم" (١٩٤٨)، وعرض فيلم بريسون "يوميات قس فى الأرياف" (١٩٥١)، هما التأثيران الحاسمان فى التزام شركة أرجوس بالمفهوم الجديد للسينما الأدبية التى عرفها دومان بأنها "ليست السينما التى تقتبس عن مصادر أدبية، وإنما صناع الأفلام الذين يبتكرون علاقة استثنائية بين النص والصور. أن مؤلفى أرجوس... نجحوا فى ذلك؛ لأنهم استعاروا الأدب من أنفسهم، وليس من أحد آخر، لقد كانوا كتابًا". وفى علاقة مع هذا التعريف، فإن أول أفلام أرجوس الروائية كان "جرائم الحب" (١٩٥٣)، وهو عبارة عن فيلمين متوسطى الطول، أحدهما هو "التيار القرمزى" لأستروك، والثانى هو "ميناد فوجيل" لكلافيل وبارى، ومما جعل الفيلم ممكن الإنتاج حصول الأفلام القصيرة آنذاك على عدة جوائز ونجاحًا جماهيريًا، وكانت تضم الأفلام التسجيلية وأفلام التحريك. لقد كان التزام دومان بسينما المؤلف له عائداته فى عام ١٩٥٩، فى اشتراك مارجريت دورا مع ألان رينيه فى الفيلم المهم "هيروشيما حبى"، واستمرت خلال الستينيات مع التقاط أرجوس للأفلام التى ترفضها الشركات الأخرى، مثل "تمهل يا بالتازار" (١٩٦٧) لروبرت بريسون، و"شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" (١٩٦٦) لجودار.

ولقد شهدت السبعينيات والثمانينيات مساعدة شركة أرجوس فى العديد من الأفلام التى أثبتت نجاحًا عالميًا لمخرجيها، وكان من بينها "النجاح الفضيحة" للمخرج اليابانى أوشيما فى فيلمه "عالم الحواس" (١٩٧٦)، أو الفيلم الأكثر ميلا للتقليدية "الطبلة الصفيح" (١٩٧٩) لفولكر شلندروف، و"باريس، تكساس" (١٩٨٤) لفيم فيندرز، اللذان فازا بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان. كما استمر اشتراك

دومان فى الإنتاج المشترك مع فيندرز خلال الثمانينيات بأفلام مثل "أجنحة الرغبة" (١٩٨٧) و"حتى نهاية العالم" (١٩٩١). كما أنتجت شركة أرجــوس أيــضًا فــيلم تاركوفسكى "التضحية" (١٩٨٦). ومنذ نهاية الثمانينيات، ارتبط دومـــان بالإنتـــاج المؤجل لفيلم جديد لإيليا كازان يحمل اسم "وراء بحر إيجه".

وفى أكتوبر ١٩٨٩ أقام مركز جورج بومبيدو فى باريس عروضًا للأفــلام التى أنتجتها شركة أرجوس، فى تكريم لرحلة دومان التى استغرقت أربعين عامًـــا من إنتاج "المؤلف".

كريس دريك

من أفلامه:

"جرائم الحب" (١٩٥٣)، "ليل وضباب" (١٩٥٥) لرينيه، "خطاب من سيبيريا" (١٩٥٨) لماركير، "هيروشيما حبى" (١٩٥٩) لرينيه، "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١) لرينيه، "شيئان أو ثلاثة أشياء أعرفها عنها" (١٩٦٦) لجودار، "تمهل يا بالتازار" (١٩٦٧) لبريسون، "عالم الحواس" (١٩٧٦) لأوشيما، "الطبلة الصفيح" (١٩٧٩) لشلوندروف، "باريس، تكساس" (١٩٨٤) لفيندرز، "أجنحة الرغبة" (١٩٨٧) لفيندرز.

إنجمار بيرجمان

(١٩١٨ـ   )

ولد بيرجمان فى أوبسالا بالسويد لأب كان يعمل راعيًا لأبرشية. ولأنه كان فى طفولته شديد الانتباه والحيوية فإنه تولد لديه ميل لفنون الأداء، والاشتراك فى عروض مسرح العرائس وعرض أفلام من صنعه قبل أن يبلغ مراهقته. ونتيجة لتمرده على أخلاقيات والديه الصارمة، غادر المنزل وعمره تسعة عشر عاما لكى يصبح مخرجًا مسرحيًا، وأثمرت عروضه المجتهدة نجاحًا سريعًا وجذبت الانتباه، وفى عام ١٩٤٤ عين فى منصب مدير مسرح مدينة هيليسنبورج، ثم توالت مناصب أخرى فى مالمو، وجوتنبيرج، وستوكهولم، وحتى فى ذروة حياته السينمائية فإن المسرح كان يأخذ كثيرًا من وقته، وهو ما كان يترك أثرًا فنيًا إيجابيًا على أفلامه. لقد قال ذات مرة إن "المسرح زوجة وفية، أما السينما فهى مغامرة كبرى، عشيقة مجهدة ومكلفة".

كما قام أيضًا بتأليف بعض المسرحيات التى أخرجها، لذلك فإنه بدأ حياته السينمائية مؤلفًا لفيلم "فرينزى" (١٩٤٤) من إخراج آلف سيوبيرج، وفيه يتغلب شاب على سيطرة مدرسه السادى. أن تيمة الشبان الذين تقمعهم شخصيات شريرة تقوم مقام الأب سوف تعاود الظهور فى أفلامه المبكرة كمخرج، سواء كان هو كاتب السيناريو أو آخرون. لقد كانت هذه الأفلام الأولى بمثابة فترة التعلم بالنسبة لبيرجمان، وفى حين يظهر فيها الجهد الأخرق أحيانًا، فإنها تبدى أيضًا رؤية شخصية قوية تناضل ضد تأثيرات نصف مهضومة من كارنيه فى فترة ما بعد الحرب والواقعية الجديدة الإيطالية.

ومع فيلمه العاشر وجد بيرجمان صوته الخاص، وكان فيلم "فاصل صيف" (١٩٥١) الذى كان حكاية ترثى نهاية قاتمة لقصة حب مراهقة، وكان الفيلم يتميز

بقدر كبير من الطزاجة والسحر والإحساس الغنائى بالمناظر الخلاوية. وقد احتفظ فيلمه "الصيف مع مونيكا" (١٩٥٣) بخصائص مشابهة، وهو يعتمد على هارييت أندرسون، أول الممثلات والممثلين الذين سوف يرعى بيرجمان مواهبهم الفنية، لتؤدى دورًا يتميز بالحسية الناضجة. لكن هناك درجات أقل من السحر فى فيلمه "الليل العارى" (١٩٥٣) وفيه يبدأ الفيلم وينتهى بسيرك متجول لكى يضم بداخله رؤية عن وحدة وضعة الفرد.

وصل بيرجمان إلى الشهرة العالمية مع فيلم "بسمات ليلة صيف" (١٩٥٥)، وهو كوميديا رصينة فيها ملامح من موتسارت، تقوم فيها السخرية الرشيقة بتلطيف الإحساس بعدم دوام الحب والسعادة. وبعدها توالت أفلام ثلاثة عن جيل ما بعد الحرب، جاءت ليس فقط لتمثيل السينما الإسكندنافية وإنما أيضًا فيلم الفن الأوروبى بشكل عام. وفى فيلم "الختم السابع" (١٩٥٧) قصة رمزية ميتافيزيقية تدور فى أوروبا القرون الوسطى حيث يتفشى الطاعون، حين يعود فارس من الحروب الصليبية ليلعب مباراة شطرنج مع الموت. أما فيلم "الفراولة البرية" (١٩٥٧) أكثر أفلام بيرجمان تأثرًا بمسرحيات إبسن، وفيه أستاذ جامعى عجوز (يلعب دوره المخرج المخضرم فيكتور سيوستروم) ينقب فى ذكرياته لكى يواجه الفشل العاطفى فى حياته. ويأتى فيلم آخر عن العصور الوسطى، "ربيع عذراء" (١٩٦٠) لكى يعيد حكاية أسطورة القتل والتكفير. وتحت السطح من هذه الأفلام الثلاثة هناك البحث عن المعنى فى مواجهة المعاناة واليأس.

إن الجمال الصارم فى صور بيرجمان يبدو متسقًا مع جدية بحثه عن المعنى، وهى السمات التى تم السخرية منها بعد أن تغيرت الأذواق، باعتبارها تجسيدًا للكتابة النوردية عند أهل الشمال. وربما لا يكون هو نفسه قد أخذ نفسه مأخذ الجد كما فعل معجبوه، لقد كان يفضل أن يطلق على نفسه "الساحر صانع الأوهام.. بائع الأدوية الزائفة"، ساخرًا من ادعاءات نقاده فى كوميديات لاذعة مثل "الوجه" (١٩٥٨) الذى كانت تساوى بين الفنان والدجال، أو فيلم "الآن عن هؤلاء

النساء" (١٩٦٤). لكنه وفى نفس الوقت كان يمضى فى نفس الطريق الذى بدأه، أو كما كتب عنه بيتر كوى (١٩٩٢): "نحو الداخل أكثر من الخارج، إلى مخزن اللاوعى". وعن طريق اختزال مجموعة شخصياته وأماكن التصوير إلى ما يمكن أن نطلق عليه أسلوب "موسيقى الحجرة"، صنع بيرجمان ثلاثية من الأفلام القائمة، وهى "من خلال زجاج معتم" (١٩٦١)، و"ضوء الشتاء" (١٩٦٣) و"الصمت" (١٩٦٣)، وفيها تعذب الشخصيات نفسها وتعذب الآخرين، وهى تبحث عن العزاء فى إله تظل تبحث عنه.

وفى فيلم "بيرسونا" (١٩٦٦) امرأتان، ممثلة مريضة نفسيًا وممرضة، تكاد كل واحدة منهما أن تبتلع الأخرى، وهو الفيلم الذى يمثل انطلاقته بعيدًا عن الميتافيزيقا ليدخل عالم حقول القتل فى العلاقات الشخصية. وفى هذه الأفلام توحى اللقطات القريبة ــ ذات الأهمية الخاصة فى كل أفلام بيرجمان ــ بتأثير منوم. لكنه لم يحقق نفس المستوى حتى ظهر فيلمه "صرخات وهمسات" (١٩٧٣) الذى يدور أيضًا فى عالم ضيق لعلاقة ممزقة بين امرأتين. وبين هذين الفيلمين مجموعة من التأملات التى يجتاحها الألم حول العجز ــ الاجتماعى والسياسى والعاطفى ــ للفنان، مثل "ساعة الذئب"(١٩٦٨) و "العار" (١٩٦٨)، وأول أفلام بيرجمان للتليفزيون والسينما "الطقس" (١٩٦٩).

وفى السبعينيات ترنحت حياته الفنية بسبب ابتعاده عن وطنه وعن مجموعته الحميمة من الممثلين والفنيين الذين كانوا يشكلون "شركته" فى المسرح والسينما. لقد جاء فيلمه "اللمسة" (١٩٧١) ــ فيلمه الوحيد باللغة الإنجليزية ــ فيلمًا خفيفًا عابرًا، بينما جاء الفيلمان اللذان صنعهما فى ألمانيا ــ لأسباب ضريبية ــ أقرب إلى التأكيد الهيستيرى المبالغ فيه. وبالإضافة إلى "صرخات وهمسات"، فإن أقرب أفلامه فى هذا العقد كان "مناظر من زواج" (١٩٧٣) الذى كان دراسة عن علاقة ممزقة تثير الشعور بالعذاب فى نسخته التلفزيونية التى تمتد إلى أكثر من خمس ساعات.

وقد عاد مرة أخرى إلى النجاح ــ وإلى جذوره ــ مع فيلم "فانى وألكسندر" (١٩٨٢)، وهو ملحمة عائلية ممتدة متعددة الألوان، تدور فى أوبسالا فى بداية القرن العشرين. لقد أدهش دفئه الجمهور، على الرغم من أن بيرجمان كان قد أظهر قدرًا كبيرًا من المرح فى معالجته لأوبرا موتسارت "الناى السحرى" (١٩٧٥). وبعد "فانى وألكسندر" أعلن بيرجمان تقاعده عن صناعته الأفلام، فلم يقدم حتى كتابة هذه السطور إلا مقطوعتين صغيرتين للتليفزيون.

قد يبدو أنه من غير الممكن أن يستعيد بيرجمان مرة أخرى شهرته الهائلة التى تمتع بها فى بداية الستينيات، وربما قد لاتجد إلا القليلين الذين سوف يوافقون على رأى وودى ألين فى بيرجمان: "إنه ربما أعظم فنانى السينما... منذ اختراع كاميرا الصور المتحركة". وحتى لو لم توافق على هذا الرأى، فإنه لا يوجد هناك مخرج آخر استطاع أن يسيطر على السينما فى بلاده مثلما فعل بيرجمان، وبدرجة ما فإنه لا يزال يسيطر عليها. والقليلون من المخرجين هم الذين استطاعوا مثله خلق مجموعة شخصية متكاملة ومتسقة من الأفلام. فمنذ الخمسينيات وحتى الآن، كانت كل أفلامه، الجيدة أو السيئة، تكتشف اهتماماته الشخصية بأسلوب شديد التميز. إنه يمكن أن يزعم أنه أول فنان سينمائى يستخدم السينما كأداة للتأمل الفلسفى الممتد، وحتى الآن لا يوجد له وريث.

فيليب كيمب

من أفلامه:

"فاصل صيف" (١٩٥١)، "الصيف مع مونيكا" (١٩٥٣)، "الليل العارى" (١٩٥٣)، "ابتسامات ليلة صيف" (١٩٥٥)، "الختم السابع" (١٩٥٧)، "الفراولة البرية" (١٩٥٧)، "الوجه" أو "الساحر" (١٩٥٨)، "ربيع عذراء" (١٩٦٠)، "من خلال زجاج معتم" (١٩٦١)، "ضوء الشتاء" (١٩٦٣)، "الصمت" (١٩٦٣)، "بيرسونا" (١٩٦٦)، "ساعة الذئب" (١٩٦٨)، "العار" (١٩٦٨)، "آلام أنَّا" (١٩٦٩)، صرخات وهمسات" (١٩٧٣)، "مناظر من زواج" (١٩٧٣)، "الناى السحرى" (١٩٧٥)، "فانى وألكسندر" (١٩٨٢).

صناعات السينما فى العالم

اتجاهات جديدة فى السينما الفرنسية

بقلم: بتر جراهام

من عام ١٩٦٠ وحتى عام ١٩٩٣ كانت فرنسا هى الدولة السينمائية الرائدة، سواء على مستوى الكم أو الكيف. وعلى الرغم من أنه كان هناك تناقص فى عـدد الجمهور خلال تلك الفترة، فإن حالها كان أفضل من البلدان الأخرى، حتـى بعـد انطلاق سوق الفيديو فى فرنسا فى نهاية الثمانينيات. وعلى سبيل المثال، ففى عـام ١٩٩١ صنعت فرنسا عددا أكبر من الأفلام (١٥٦ فيلمًا)، وكان لديها عدد أكبر من دور العرض (٤٥٣١ دارًا للعرض)، وباعت مزيدًا من التذاكر (١١٧,٥ مليونـًا) بالمقارنة مع أية دولة غربية أخرى فيما عدا الولايات المتحدة الأمريكية. وهنـاك ثلاثة أسباب رئيسية ــ ومتداخلة، لذلك الوضع الجيد فى فرنسا، نظام صناعى من الدولة يقدم المساعدة فى كل مراحل الإنتاج السينمائى بدءًا مـن كونـه مـشروعًا وحتى مرحلة التوزيع من خلال الإدارة المتحكمة فى ذلك هـو "المركـز القـومى للسينما" (سى أن سى)، ومخزون هائل من المواهب فى كل فروع صناعة السينما، وجمهور شديد الحفاوة وثقافة سينمائية حية.

إن هذه الفترة تنقسم إلى ثلاث مراحل كل منها يبدأ بحدث ثقـافى سياسـى مهم: الموجة الجديدة، ومايو ١٩٦٨، ووصول الحكومة الاشتراكية إلى الحكم فـى عام ١٩٨١.

الأبنية الصناعية

ساعدت الكثير من الآليات على ظهور الموجـة الجديـدة، التـى فاجـأت الصناعة فى عام ١٩٥٩ (وكان اسمها قد تم استحداثه قبل عام على يد فرانـسواز جيرو فى "ليكسبريس" الأسبوعية). وكان السياق السياسى مواتيًا: النظام الـديجولى الذى كان حديث العهد وحريصًا على تقدم صناعة محلية لكى تقاوم ما رآه باعتباره تهديدًا ثقافيًا من هوليوود وشريحتها الكبرى التى تلتهمها من عائدات شباك التذاكر،

لذلك قدم النظام الديجولى فكرة دفع مقدمات، وكان هذا الدعم يتم تمويله من ضريبة على مبيعات التذاكر يتم إعادة دفعها كنسبة من الإيرادات، وهو ماساعد العديد من المجهولين بتنفيذ مشروعاتهم الأولى، وكانت تلك هى الفرصة التى اقتنصها مجموعة من نقاد السينما المتعطشين لتنفيذ أفكارهم، وهم نقاد "كراسات السينما"، الذين أخذوا معهم أيضًا بعض المخرجين الجدد. كما أن تقنيات جديدة مثل الفيلم الخام الأكثر حساسية والكاميرات الأخف وزنًا وأدوات تسجيل الصوت سهلت التصوير فى المواقع الحقيقية والارتجال والتجريب، والتى كانت من السمات المميزة لمخرجى الموجة الجديدة. وهناك عامل آخر هو موقف المنتجين: فالنجاح التجارى لفيلم" وخلق الله المرأة" (١٩٥٦) من إخراج روجر فاديم ابن الثامنة والعشرين، ساعد على إقناعهم بإمكانية نجاح السينمائيين الشبان. وفى أعقاب "أحداث" مايو ١٩٦٨، تغير نظام الإنتاج على نحو واضح، فقد تغير شكل دفع المقدمات حتى إن المنتجين والمخرجين وحدهم هم الذين كانوا يستطيعون التقدم لها، فقد اتسع المجال فى تشكيل اللجنة المشرفة عليها ليشمل ممثلى الصناعة والشخصيات الثقافية البارزة بدلاً من الموظفين فقط. وتم تخصيص دعم خاص للمخرجين أصحاب التجارب الأولى، وحصل أصحاب دور العرض على خصومات ضريبية لو عرضوا أفلامًا فرنسية "عالية المستوى".

وبدءًا من أوائل الثمانينيات حدثت تغيرات أكثر تطورًا بهدف مساعدة الإنتاج السينمائى الفرنسى، وذلك على يد وزير الثقافة الاشتراكى جاك لانج، كجزء من حملته ضد الإمبريالية الثقافية الفرنسية. لذلك فإنه زاد من دعم المقدمات المدفوعة، وساعد أصحاب دور العرض فى تحديثها، وطبق فى عام ١٩٨٥ نظام الحماية الضريبية التى ساعدت الأفراد أو الشركات على الاستثمار غير المباشر فى الإنتاج السينمائى من خلال آليات مالية، ذهبت إلى حوالى ثلث الأفلام التى أنتجت فى عام ١٩٩١. وتم تشجيع التليفزيون على إنتاج الأفلام أو الاشتراك فى هذا الإنتاج، ومع بداية التسعينيات كان الفرع السينمائى للقناة التليفزيونية كانال بلوس يستثمر فى

السينما أكثر مما يستثمره المركز القومى للسينما. كما تـم إدخـال نظـام مـساعدة بالخصم الضريبى للأفلام التى تتجاوز ميزانيتها ٥٠ مليون فرنك فرنسى ليتزايد عدد الأفلام ذات الميزانيات الكبيرة. أن هذه التغيرات التى قامت بهـا الحكومـة خـلال الثمانينيات، وانتخاب حكومة يمينية فى عام ١٩٩٣، لم يحـدث تغيـرًا فـى اتجـاه سياسات صناعة السينما، بل أن صندوق دعم المركز القومى للسينما زاد فـى عـام ١٩٩٣ نتيجة فرض ضريبة اثنين بالمئة على مبيعات شرائط الفيديو، بل كان التغيـر الأكثر أهمية هو أن الحكومة الجديدة ناضلت بقوة خلال مفاوضات الجات فى عـام ١٩٩٣ لكى تضمن حصة أفضل من السوق للأفلام الفرنسية (والأوروبية الأخـرى) وذلك لمواجهة الهيمنة الهوليوودية.

الموجة الجديدة

على الرغم من استمرار الأنماط الفيلمية التقليدية ــ مثل الأفـلام البوليـسية والكوميدية والدراما الاجتماعية والأفلام التاريخية ــ فى الازدهـار خـلال هـذه الفترة، وتحقيقها نجاحًا أفضل فى مجملها بالمقارنة مع مثائلها فى صناعات السينما الأوروبية الأخرى، فإن التطور الأهم فى السينما الفرنـسية كـان تكـاثر أفـلام "المؤلف"، خاصة فى أعوام "الموجة الجديدة".

إن الموجة الجديدة، التى بشر بها قبل وصولها فرانسوا تروفو وزملاؤه فى "كراسات السينما"، كانت رد فعل تجاه السينما السائدة فـى الخمـسينيات "، التـى اتهمتها مجموعة "كراسات السينما" بأنها مقيدة داخل الأستوديوهات وتتبع وصـفات جاهزة. وكان أول ناقدين من "الكراسات" يجذبان اهتمام وسائل الإعـلام، ويبـدآن الموجة الجديدة عندما ظهر لكل منهما أول أفلامه الروائية فى بدايـة عـام ١٩٥٩ هما كلود شابرول بفيلم "سيرج الجميل" (١٩٥٨) وفـيلم "أبنـاء العـم" (١٩٥٩)، وتروفو ذاته بفيلم "أربعمئة ضربة" (١٩٥٩)، وتبعهما زملاؤهما فى "الكراسـات": إيريك رومير بفيلم "علاقة الأسد (١٩٥٩) وجاك ريفييت "بـاريس لنـا" (١٩٦٠)،

وجاك دونيول فالكروز بفيلم "لعبة لستة عشاق" (١٩٥٩)، وجان لوك جودار بفيلم "على آخر نفس" (١٩٥٩). لقد كانت هذه الأفلام المبكرة لمخرجي "الكراسات" تشترك في تناولها "لقواعد" السينما السائدة بنوع من الارتجال، والأسلوب الأكثر حرية في التوليف، والسيناريوهات ذات البناء الفضفاض. وشهدت أيضًا أعوام ١٩٥٩و ١٩٦٠ عرض أول أو ثاني الأفلام الروائية الطويلة لمخرجين جدد من خارج مجموعة "الكراسات"، خاصة آلان رينيه بفيلمه "هيروشيما حبي" (١٩٥٩)، وبدأ استخدام مصطلح "الموجة الجديدة" دون تمييز لكي يشملهم جميعًا، على الرغم من أن بعضهم كان تقليديًا، أو (كما في حالة "هيروشيما") شديد التعقيد والتركيب في تعامله مع الإبداع الشكلي.

وبعد المسحة المبتكرة في "أربعمئة ضربة"، وعلى نحو أكثر وضوحًا في "أطلق النار على عازف البيانو" (١٩٦٠)، بدأ تروفو في اتجاه أكثر كلاسيكية في "جول وجيم" (١٩٦١) و"الجلد الناعم" (١٩٦٤)، ليكشف في أفلامه اللاحقة عالم يشبه السيرة الذاتية مع سلسلة أنطوان دوانيل (الذي قام بدوره جان بيير لو ليمثل تروفو)، وجرب يده في العديد من الأنماط، بدءًا من الفيلم البوليسي إلى الاقتباس عن أعمال أدبية وإعادة بناء فترة تاريخية. لقد كانت طريقته المفضلة في التعبير هي التأمل المتباعد لعالم أفلامه (عادة مع موسيقى كونترابونطية من تأليف المؤلف الموسيقي متعدد المواهب جورج ديلور) لكي يعبر عن العواطف، كما هو الحال في أفلام "آن وموريل" (١٩٧١)، أو عن الألم كما في "المترو الأخير" (١٩٧٩)، وحتى الهواجس كما في "الغرفة الخضراء" (١٩٧٨). و في فيلمين من أهم أفلامه "الطفل البرى" (١٩٦٥) و "ليل أمريكي" (١٩٧٢) ـ وقد قام بالتمثيل فيهما ـ يكتشف على نحو غير مباشر ومباشر معًا، العلاقة بين المخرج والفيلم، بين الواقع والعالم الفني المتخيل.

وكان كلود شابرول أكثر مخرجي الموجة الجديدة غزارة في الإنتاج، كما كان أولهم في التحول إلى السينما السائدة، بمجموعة متتالية من الأفلام التي تظهر

مهارته، والعديد منها فى نمط فيلم التسويق النفسى. لقد كانت أفلام شابرول النمطية ممتزجة بلمسات حيوية من الدعاية اللاذعة، وهى تعكس احتقاره الكلبى للطبقة المتوسطة، كما فى "امرأة خائنة" (١٩٦٨) و "الزفاف الأحمر" (١٩٧٢)، ونظرة متحاملة ضد المرأة، سواء باعتبارها تدبر المكائد كما فى" فيوليت نوزيير" (١٩٧٧) أو باعتبارها ضحية كما فى "الجزاء" (١٩٦٩).

لكن جاك ريفييت كان على النقيض الأقل غزارة فى إخراج الأفلام بين مجموعة "الكراسات". أن أفلامه شديدة الطول ومفرطة فى نزعة التجريب، وتمزج الروائى والتسجيلى، وتعتمد على الارتجال، وتكتشف العلاقة بين الفنان والموديل، ليدعونا ــ مثل جودار ــ إلى تأمل الفيلم كنظام من العلامات أكثر من كونه بناء سرديًا ــ وبينما أكدت أفلامه الضخمة مثل "الطيف" (١٩٧٣) على أنها مروعة سواء بالنسبة للجماهير العريضة أو حتى الموزعين، فقد حقق نجاحًا متواضعًا بفيلم "سيلين وجولى يذهبان للنزهة فى قارب" (١٩٧٤)، فإنه حقق نجح كاملاً فى فيلم "La Belle Noiseuse" (١٩٩٠) وهو دراسة عن هوس مصورتشكيلى بنموذجه وملهمته، وقد تم عرضه فى نسخة من ساعتين ونسخة أخرى من أربع ساعات.

أما أكبر أعضاء "الكراسات" فهو إيريك رومير، الذى بنى لنفسه عالمًا شخصيًا متميزًا فى أفلامه، التى تتميز ببساطة خادعة ورزانة رشيقة وبراعة فى الاقتصاد، لذلك فإنه كان معجبًا بالسينما الأمريكية، وكان يصف العواطف والمشاعر الجنسية والتردد والأزمات الأخلاقية لشخصياته ــ خاصة النساء ــ على نحو مقنع، بينما تتنقل الشخصيات بين المدينة والريف، العمل والعطلات، الألم الشخصى والعلاقات العائلية. ومعظم أفلامه تجتمع فى سلاسل: ست "حكايات أخلاقية"، يبدأ كل منها بضمير المتكلم، ومن ضمنها أول أفلامه الناجحة "ليلتى مع سود" (١٩٦٩)، وست "كوميديات وأمثال"، وأربع حكايات عن الفصول.

إن أفلامه تتبنى وصفًا تفصيليًا لبيئات محددة، خاصة عالم الضواحى فى المدن العاصرة، على الرغم من أنه صنع بضع أفلام تاريخية، خاصة اقتباسه

الذكى عن كلايست "الماركير فون أو..." (١٩٧٦). وعلى الرغم من أن أفلامه يسيطر عليها الحوار فإنها سينمائية بامتياز.

لقد كانت السيطرة المسبقة من النقاد السابقين "للكراسات" بين مخرجى الموجة الجديدة سببًا فى إضافة الغموض على الدور الذى لعبته المجلة العنيدة المنافسة "بوزيتيف"، فقد كانت نزعتها النضالية والمضادة للتقاليد والكنيسة تتناقض مع الميول غير السياسية ـ أو بالأحرى نزعة يمين الوسط ـ عند الكتاب الكاثوليك فى "الكراسات"، فبينما كانت "بوزيتيف" حادة فى استخدامها للغة مثل تروفو (خاصة فى هجومها على جودار، أو فى الإشارة إلى مونتاج روبير بريسون فى "آلام جان دارك" باعتباره "لعبة تنس طاولة متقلصة")، فإنها كانت قادرة على حشد حماس كبير لمخرجين مهمين مثل ألان كافالييه، وكلود سويته، وموريس بيالا، الذين كانت تتجاهلهم "الكراسات" فى بداية حياتهم الفنية. بالإضافة إلى ذلك، ومنذ ظهور "بوزيتيف" قامت بدعم مخرجين عديدين كانت مواهبهم قد بدأت فى الظهور قبل الموجة الجديدة، مثل جورج فرانجو، ومجموعة ما أُطلِق عليه "الضفة اليسرى" مثل ألان رينيه، وكريس ماركير، وأنييس فاردا.

لقد كان جورج فرانجو شريكًا مع إنرى لانجلوا فى تأسيس السينماتيك الفرنسى فى عام ١٩٣٧، وصنع عدة أفلام تسجيلية مميزة قبل أن يخرج فيلمه الروائى الأول "الرؤوس ضد الحوائط" (١٩٥٩) عندما كان فى السادسة والأربعين من عمره. وصنع عددًا قليلاً من الأفلام الروائية الأخرى فى الستينيات وأوائل السبعينيات، ومن بينها "جوديكس" (١٩٦٣) الذى كان تكريما للوى فوياد. لقد كانت أفلامه الروائية والتسجيلية على السواء، تخلق عالمًا قائمًا متجهمًا ذا ظلال سريالية قوية، لكنه لعله سوف يبقى فى ذاكرة تاريخ السينما بفضل أفلامه التسجيلية.

وكان ألان رينيه مثل فرانجو قد بدأ حياته الفنية بالأفلام التسجيلية. وكانت العلاقة بين الماضى والحاضر، بين الذاكرة والتخيل، التى كانت بالفعل هى تيمة أفلامه القصيرة المتميزة فى الخمسينيات، هى أيضًا العمود الفقرى لأول أفلامه

الروائية "هيروشيما حبى" الذى تتقاطع فيه هيروشيما المعاصرة مع فرنسا فى فترة الحرب، وفى فيلم "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١). كما أن تيمة الذاكرة التى أصيبت بصدمة فى علاقة مع الحرب الجزائرية هى تيمة فيلم "موربيل، أو زمن العودة" (١٩٦٣)، والحرب الأهلية الإسبانية فى "الحرب انتهت" (١٩٦٦). وتنوعت أفلامه التالية سواء من حيث الموضوع أو الأسلوب، من إعادة بناء فترة تاريخية فى فيلم "ستافيسكى" (١٩٧٤)، و"المسرح الفيلمى" فى "ميلو" (١٩٨٥)، إلى فيلمه الذى يقفز فى فقرات غير مترابطة "عمى الأمريكى" (١٩٧٩)، والفيلم الساخر "الحياة رواية" (١٩٨٢) وفيلم "بروفيدانس" (١٩٧٦)، والفيلم الوقور الذى ينتقل بعمق فى خيالات رجل يحتضر.إن ما يجمع أفلامه معًا هو صرامتها الشكلية فى محاولة ذاتية لاكتشاف لاوعى صانع الفيلم والتفرج معًا.

أما أنييس فاردا فقد وزعت نشاطاتها الإخراجية بين بعض الأفلام التسجيلية شديدة الذاتية، والأفلام الروائية مثل "كليو من ٥ إلى ٧" (١٩٦١) الذى تم تصويره فى "الزمن الحقيقى"، والفيلم المأساوى "المتشردة" (١٩٨٥)، وكلاهما يعالج قضايا نسوية بطريقة مثيرة غير مباشرة. أن صرامتهما تتناقض مع النزعة المعقولة فى فيلم "السعادة" (١٩٦٤) أو فيلم "واحدة تغنى والأخرى لا" (١٩٧٦). أما فيلم "جاكو دونانت" (١٩٩٠) فهو دراسة مؤثرة فى فترة الصبا التى عاشها زوجها جاك ديمى.

وعادة ما يرتبط لوى مال بالموجة الجديدة، على الرغم من أنه ليس له علاقة وثيقة بمجموعة "الكراسات". بدأ حياته الفنية المتقلبة بفيلم بوليس أسلوبى "المصعد إلى المشنقة" (١٩٥٧) الذى كان أيضًا بداية الحياة الفنية لجين مورو. وكان فيلمه الثانى "العشاق" (١٩٥٨) ــ من بطولة مورو مرة أخرى ــ يعالج قصة خيانة أم شابة على نحو ساخر، وتسبب الفيلم فى فضيحة بسبب وصفه الجنسى الصريح (بمعايير تلك الفترة). ومثل فيلم "وخلق الله المرأة" لفاديم، فإن فيلم "العشاق" مهد الطريق لأفلام الموجة الجديدة، حين برهن على فيلم مبتكر ومثير للجدل وقليل التكاليف من صنع مخرج شاب يمكن أن يحقق نجاحًا فى شباك

التذاكر. لقد كان لدى لوى مال ولع دائم بموضوعات "التابو"، فدخل إلى عالم العلاقات المحرمة فى فيلم "لغط فى القلب" (١٩٧١). وإلى دعارة الأطفال فى أول أفلامه الأمريكية " طفلة جميلة" (١٩٧٨). كما كسر الصمت حول تعاون بعض الفرنسيين مع النازيين خلال الحرب، مستخدمًا الفترة التاريخية كخلفية لفيلم يظهر فيه المتعاونون كبشر، وهو فيلم "لاكومب لوسيان" (١٩٧٤). كما كان لدى لوى مال كوميديات مفعمة بالحيوية مثل "زازى فى المترو" (١٩٦٠)، ومعالجة روائية متخيلة لأسطورة بريجيت باردو فى فيلم "حياة خاصة" (١٩٦١) الذى قامت فيه باردو بدورها الحقيقى.

ومن بين السبعة وتسعين مخرجًا الذين حصلوا على فرصتهم الروائية الأولى بين عامى ١٩٥٨و١٩٦٢، لم يترك العديد منهم أثرًا واختفوا، بينما يبقى البعض فى الذاكرة بفيلم أو اثنين، مثل جابرييل ألبيكوكو بفيلمه "الفتاة ذات العيون الذهبية" (١٩٦٠)، وجاك روزييه بفيلمه "وداعًا للفلبين" (١٩٦٢)، وألان جيسوا بفيلم "الحياة رأسًا على عقب" (١٩٦٤)، وهنرى كولبى بفيلم "غياب طويل آخر" (١٩٦١).

ومن بين المخرجين الذين كان لهم حياة فنية أكثر تماسكًا جاك ديمى وألان كافالييه، اللذان كانا أكثرهم أصالة. أظهر ديمى إعجابه بماكس أفولس فى اهتمامه بالديكور والنزعة الموسيقية فى الميزانسين فى فيلمه الأول "لولا" (١٩٦١) الذى أهداه إلى أفولس. أما فى "مظلات شيربورج" (١٩٦٤) و" الفتيات الصغيرات من روشفور" (١٩٦٧) فقد طغت الموسيقى تمامًا، لقد كانا فيلمين موسيقيين حيث كان الحوار يتم غناؤه وليست النمر الموسيقية فقط. أما السمة الأخرى لعالمه المتسق، فقد كانت مسحة الحزن النوستالجى، التى ظهرت فى آخر أفلامه "ثلاثة مقاعد للسادس والعشرين" (١٩٨٨) حيث قام الممثل المغنى إيف مونتان بدوره الحقيقى.

أما كافالييه فقد بدأت حياته الفنية المتأرجحة بفيلمين قويين يدوران على خلفية غير تقليدية للحرب الجزائرية، وهما "موقعة على الجزيرة" (١٩٦١) و"الغائبون" (١٩٦٤) اللذان تميزا بسرد مقتصد يقوم على الحذف البلاغى،

واستخدام اللغة السينمائية والإيحاء الرقيق بالشخصية. وبعد أفلام عادية، أظهر كافالييه مرة أخرى نفس السمات فى "مارتين وليا" (١٩٧٨) و "رحلة غريبة" (١٩٨٠) و "تيريز" (١٩٨٦).

إن قوة الثقافة السينمائية الفرنسية خلال تلك السنوات تجسدت أيضًا فى اشتراك الروائيين المعاصرين المشهورين، ليس فقط ككتاب سيناريو وإنما الروائيين أيضًا. وهكذا فإن ألان روب جرييه وأحد الأركان المهمة فى "الرواية الجديدة" وكاتب سيناريو "العام الماضى فى مارينباد"، تحول إلى الإخراج فى فيلم "الخالد" (١٩٦٢)، الذى كانت نزعته الشهوانية المتكلفة إلى حد ما هى السمة التى سوف تتكرر فى أفلامه التالية كمخرج. أما مارجريت دورا، الروائية التى كتبت سيناريو "هيروشيما حبى"، فقد بدأت حياتها الفنية كمخرجة مع فيلم "الموسيقى" (١٩٦٦)، وكانت أفلامها تتميز بالمعاصرة والتجريب، خاصة فى الصوت، وكان استخدامها المتكرر للتعليق من خارج الكادر بأسلوب غير طبيعى يعكس ـ ربما ـ اعتقادها بتفوق الرواية على السينما كوسيط فنى.

فى اتجاه التيار السائد

بدأ المخرج غريب الأطوار غزير الإنتاج جان بيير موكى حياته الفنية فى أواخر الخمسينيات، وكان فى أفضل حالاته يخوض فى عالم المساخر الحادة اللاذعة، لكنه تنقل فى هذه السخرية من الكنيسة إلى النظام التعليمى إلى التليفزيون، وكانت هذه الأفلام من بطولة الممثل الكوميدى الشهير بورفيل، ثم انتقل بسخريته إلى عالم الطبقة المتوسطة ومشجعى كرة القدم. أما فيليب دى بروكا، فكان بدوره غزير الإنتاج بدأ فى نفس الوقت تقريبًا فى إخراج الأفلام الروائية الطويلة. وكان قد بدأ حياته الفنية مساعدًا للإخراج مع تروفو وشابرول، لكنه فى أفلامه تحول بعيدًا عن تأثير الموجة الجديدة وتخصص فى الأفلام الكوميدية

الخفيفة، التى تتميز عادة بحدث سريع الحركة ولمسة من النزعة الغرائبيـــة. وقـــد حقق نجاحًا عالميًا بفيلمه"رجل من ريو" (١٩٦٤) الـــذى كتبـــه كاتـــب الـــسيناريو المفضل لديه دانييل بولانجيه ومن بطولة جان بول بيلموندو، لكن إلهامه قـــد بـــدأ يذوى ــ مثل موكى ــ خلال السبعينيات والثمانينيات.

أما ميشيل ديفيل فقد بدأ حياته الفنية بسلسلة من الأفـــلام الأســـلوبية جيـــدة الصنع التى كتبتها نينا كومبانيز، وهى كوميديا حوارية تدور حول الحياة العاطفيـــة لنساء شابات، مثل "الكذابة الظريفة" (١٩٦٢)، و"الدب والدميـــة" (١٩٦٩). وفـــى أفلامه التالية التى كانت بدورها معقولة اتسع عالمه ليشمل الأفلام البوليـــسية مثـــل "الملف ٥١" (١٩٧٨) والكوميديات الاجتماعية مثل "المحاضـــرة" (١٩٨٧). وفـــى عام ١٩٦٢ ظهر أن المخرج الممثل بيير إيتيه هو أكثر المواهب الكوميدية أصـــالة منذ تاتى (الذى كان قد عمل معه). وأفلامه، خاصـــة "طالـــب الـــزواج" (١٩٦٢) و"يويو" (١٩٦٤) و"بقدر ما تدوم الصحة" (١٩٦٥) هى كوميديا بيرلسيك فى حـــد ذاتها، بينما تشير فى الوقت ذاته إلى الكوميديات الأمريكية الصامتة فى العشرينيات (خاصة أفلام كيتون)، ومنذ تلك الفترة كان يعمل أساسًا فى عالم السيرك.

وكان هناك مخرجون آخرون استطاعوا اكتشاف الفوارق الشخصية داخـــل الأنماط الفيلمية، مثل بيير شوندرفيه الذى أعاد فى حيوية خلق تجربته فى حـــرب فيتنام فى فيلم "القسم رقم ٣١٧" (١٩٦٤) وفيلم "ديان بيان فو" (١٩٩٢)، كما كانت فرنسا الاستعمارية هى موضوع أفلام له مثل "شرف الكابتن" (١٩٨٠). أما كلـــود سوتيه فقد بدأ حياته الفنية فى عالم مشابه فى فيلم "كل المخـــاطر" (١٩٥٩)، لكنـــه أظهر بعد ذلك أنه من أكثر المخرجين حساسية الذين يعملون فـــى ســـينما التيـــار السائد. وكانت أفلامه الأخيرة، بدءًا من "أشياء الحياة" (١٩٦٩) وحتى "فـــى عـــز فصل الشتاء" (١٩٩١)، تقوم بالتركيز علـــى بطـــل وبطلـــة، أو مجموعـــة مـــن الأصدقاء، وعلاقاتهم وعواطفهم، ببساطة خادعة على طريقة جـــاك بيكيـــر. أمـــا كوستا جافراس فقد بدأ بداية مبهرة بفيلمه البوليسى "القتلة" (١٩٦٤) قبل أن يـــنجح

فى التخصص فى الأفلام التى تتناول القمع السياسى فى مختلف البلدان مثـل "زد" (١٩٦٧) عن اليونان، و"الاعتراف" (١٩٦٩) عن تشيكوسلوفاكيا، و"حالة حـصار" (١٩٧٣) عن أوروجواى، و"القسم الخصوصى" (١٩٧٤) فـى فرنـسا المحتلـة، و"مفقود" (١٩٨٢) عن تشيلى.

وكان هناك مخرجون آخرون غزيرو الإنتاج يعملون فى الأنماط الجماهيرية بدأوا حياتهم فى الفترة التى تلت الموجة الجديدة. فقد تخصص جيـرار أورى فـى الكوميديا شبه الخشنة، وصنع فيلمين ناجحين من أنجح الأفلام منذ نهايـة الحـرب وحتـى الآن، وهمـا "Le Corniaud" (١٩٦٤) و "La Grande Vardouille" (١٩٦٦)، وكلاهما من بطولة بورفيل ولوى دو فينس. وكان هذا أيضًا هو الـنمط الذى يفضله إدوار مولينارو، مخرج فيلم "أوسكار" (١٩٦٦) و "البيـاتَ الـشتوى" (١٩٦٨) ــ وكلاهما مع دوفينيس ــ و "La cage aux folles" (١٩٧٨). وصـنع الممثل المخرج إيف روبير سلسلة من الأفلام، حقق العديد منها نجاحًا تجاريًا مثـل "حرب الأزرار" (١٩٦١) و "عظمة أبى" (١٩٨٨)، وفيهما أوضـح مـن خـلال براعته فى الإخراج كوميديا مرحة مع تعاطف أصيل مع شخصياته.

ولقد تم استغلال النمط "البوليسى" على يد العديد من المخرجين، خاصة فى فـيلم جاك ديراى فى فيلمه "بورسالينو" (١٩٧٠) وفيلم بيير جرانييه دى فير" علاقة غريبـة" (١٩٨١). كما استمتع كلود ليلوش بالشهرة مع النجاح الكبير لفيلمـه "رجـل وامـرأة" (١٩٦٥)، لكن معظم أفلامه الجماهيرية الأخرى ــ على الرغم من أنها معقولـة مـن الناحية التقنية ــ كانت مثقلة بالعاطفية الزائدة عن الحد مثل فيلم "Si C'etait a refaire" (١٩٧٦) أو الرسائل البدائية الطنانة فى فيلم "القصة الجميلة" (١٩٩٠).

إن العديد من المخرجين، من داخل وخارج التيار السائد، الذين كـانوا قـد أسسوا بالفعل حياتهم الفنية عندما جاءت الموجة الجديدة، استمروا خلال الـستينيات والسبعينيات فى صنع أفلام جيدة، ومنهم بعـض الـذين كـان نقـاد "الكراسـات" متعاطفين معهم. ويحتل روبير بريسون بينهم مكانًا منفردًا خارج الـسينما الـسائدة

والموجة الجديدة على السواء؛ فقد استمر فى ارتياده الدءوب لقيمة الخلاص فى أفلامه التى كانت تتزايد فى أسلوبها غرابة وجاذبية فى الوقت ذاته (الصور الصارمة المسطحة، والوصف النفسى المتناثر، والحوار غير الواقعى الذى يؤكده ممثلون غير محترفين)، فى أفلام مثل "محاكمة جان دارك" (١٩٦١)، و"تمهل يابالتازار" (١٩٦٥) و"المقص" (١٩٦٦) و"امرأة جميلة" (١٩٦٨) و"الاحتمال الشيطانى" (١٩٧٦).

كما كان جان رينوار مستمرًا فى صنع الأفلام خلال تلك الفترة. لكنه أخذ فى التحول إلى التليفزيون وكتابة الكتب على نحو متزايد. لقد نظر إلى الماضى فى عالم "الوهم الكبير" عندما صنع فيلم "الرقيب المتخفى" (١٩٦١). واستمر جان بيير ميلفيل فى التأكيد على لمسته "كمؤلف" داخل نمط واحد، هو الفيلم البوليسى، ليصنع عالمًا ذكوريًا قاتمًا ذا مذاق طقوسى قوى يشبه نمط "الفيلم نوار" الذى كان يحبه، فى فيلم "النفس الثانى" (١٩٦٦)، و"الساموراى" (١٩٦٧) و"فيلم" (١٩٧٢).

واستمر المخرجون التقليديون من فترة ما قبل الموجة الجديدة فى صنع أفلام مصقولة من النوع الذى جعلهم يستحقون شهرتهم، ومن بينهم رينيه كليمان، وإنرى جورج كلووزو، وإنرى فيرنوى، الذى وضع جابان أمام بيلمندو فى فيلم "علامة الشتاء" (١٩٦١) وأمام ألان ديلون فى فيلم "Melodie en soussol" (١٩٦٢) وفيلم "قبيلة أهل صقلية" (١٩٦٨).

ومن بين مخرجى الحرس القديم الذين كانت "الكراسات" تهزأ بهم، صنع القليل منهم بضع أفلام خلال الستينيات، مثل جان ديلانوى، وإنرى ديكوان، وجوليان دوفينيه، ومارسيل كارنيه، لكن معظم هذه الأفلام لم يحقق نجاحًا. وعلى الرغم من الصعوبات المالية المتزايدة، استمر تاتو فى صنع أفلامه التى تسخر من المدينة المعاصرة من خلال شخصيته التى يعبر بها عن نفسه "مسيو أولو"، وفى أفلام مثل "وقت اللعب" (١٩٦١) و"ترافيك" (١٩٦٩) كانت نكاته المعقدة تفتقد الشاعرية التى اتسمت بها أعماله السابقة، لكنها كانت شديدة الدقة والتدقيق حتى إنها كانت تبدو أحيانًا أو تكاد أن تكون عصية على الإدراك.

لم تؤثر "أحداث" مايو ١٩٦٨ فقط على نظام الإنتاج، ولكـــن أيـــضًا علـــى مضمون الأفلام. ولأن صناع الأفلام أنفسهم كان لهم تأثير كبير في التأكيـــد علـــى نظام "الدفعات المقدمة" بدءًا من عام ١٩٦٩، فإن طيفًـــا واســـعًا مـــن المخـــرجين (والمخرجات) حصلوا على فرصة عملهم الروائي الأول في بدايـــة الـــسبعينيات، وصنع عدد قليل من الأفلام التي ركزت على "الأحداث" ذاتها وأصدائها، مثل فـــيلم جودار وجان بيير جوران "كل شيء على مايرام" (١٩٧١)، وفيلم "ضربة بضربة" (١٩٧١) لمارتان كارميتز، وفـــيلم "Quand tu disais valery" (١٩٧٥) لرينيـــه فوتييه ونيكول لوجاريك. أما رينييه أليو، الذي كان قـــد صنع كوميـــديا مرهـــــفة عن "أرملة طروب" في فيلمه "La Vieue Dame indigne" (١٩٦٤)، فقد نظر إلى التاريخ مـــن خـــلال مـــايو ١٩٦٨ فـــي فيلمـــه "Camisards" (١٩٧٠) وفيلمـــه "Pierre Riviere،Moi" (١٩٧٥) قبل أن يركز على مسائل أكثـــر إقليميـــة مثـــل "العودة إلى مارسيليا" (١٩٧٨).

وبشكل عام، فإن مايو ١٩٦٨ خلق مناخًا من حرية أكبر رفعت فيه الرقابـــة على أفلام البورنوجرافيا الصريحة (على الرغم من فرض ضرائب باهظة عليها)، والتابوهات التاريخية والسياسية. وكان فيلم مارســـيل أنـــول التـــسجيلي "الأســـف والشفقة" (١٩٧١) هو أول الأفلام التي تتناول بالتفصيل السؤال المـــسكوت عنـــه طـــويلاً حول التعاون الفرنسي مع الألمان خلال الحرب العالمية الثانية.

لقد كانت الطريقة التي أثرت بها أحـــداث مـــايو ١٩٦٨ علـــى المواقـــف الاجتماعية واضحة في فيلمين ينتميان لسينما "المؤلف": "الأم والعـــاهرة" (١٩٧٢) لجان أوستاش، وفيلم "Le Doigts dans La tete" (١٩٧٤) لجاك دوالـــون، وكـــل منهما يستكشف العلاقات الشخصية بطريقة حادة. واستمر دوالون في صنع سلسلة

من الأفلام التى تزداد فى حصارها النفسى من نوع السيكودراما، مثل "المرأة التى تبكى" (١٩٧٨) و "انتقام امرأة" (١٩٨٩). ومثل دوالون، ظهر موريس بيالا أحياناً فى أفلامه، التى كانت تعتمد على الارتجال، وتتطلب قدرًا كبيرًا من التزام ممثليه (من خلال المواجهة، وليس من خلال التعاطف). أن العنف الوجدانى لا يختفى تحت سطح أفلام بيالا أبدًا، وقد كان يظهر واضحًا فى أفلامه المبكرة، التى تركز على مشكلات الشباب أو الأزواج. إن تلك اللمسة "الحميمة" تتخلل أيضًا الأفلام غير المتسقة، ولكنها لا تخلو من الرشاقة للمخرج أندريه تيشينيه.

أما إيف بواسيه وبيرتران تافرنييه، وكل منهما ناقد سينمائى سابق ينعكس حبه للسينما والثقافة الأمريكتين فى أسلوبه الإخراجى، فإن أفلامهما كانت تتميز بشجب الممارسات البوليسية والسياسية السيئة، وذلك من خلال رؤية إنسانية راديكالية عميقة. أن بواسيه يجيد اللمسات المرهفة غير الصريحة فى تصويره المؤثر لشرطية فى فيلم "فيلم امرأة" (١٩٧٩)، أو عن جاسوس فى فيلم "Espion leve-toi" (١٩٨٠)، أو فيلمه شديد الهجوم على النزعة العنصرية "Dupont Lajoie" (١٩٧٥) أو التأثيرات السيئة للتليفزيون فى فيلم "جائزة الخطر" (١٩٧٩). وعلى الرغم من أن تافرنييه يصل أحياناً إلى حافة الإغراق فى العاطفية فإنه مخرج عصبى يدقق كثيرًا فى التفاصيل النفسية والتاريخية. وقد عالج نوعية عريضة من الموضوعات: عالم روايات سيمنيون فى "ساعاتى شارع سان بول" (١٩٧٣)، والموت فى "الحياة ولا شىء آخر" (١٩٨٨)، والشرطة فى "L.627" (١٩٩١)، والعديد من فترات التاريخ الفرنسى بدءًا من العصور الوسطى فى "La passion Beatrice" (١٩٨٦) وحتى فترة الوصاية على العرش فى فيلم "Que la fete commence" (١٩٧٤) وإلى الحياة فى مستعمرة إفريقية فرنسية قبل الحرب فى فيلم "Coup de torchon" (١٩٨١).

وبينما يمكن القول إن تافرنييه أدار ظهره للموجة الجديدة (لقد استعان أكثر من مرة بكاتب السيناريو المفضل عند تروفو: جان أورانش)، فإن أفلام بيرتران

بلييه كانت تستدعى بقوة إلى الذاكرة أفلام جودار، بنزعة كراهية النساء، ورفــض الواقعية، والاستخدام الفيتيشى للممثلين، وعشق المفارقة، وإن لم تكن تصل إلى حد الطرافة. أن ديلون يلعب دور القواد المخمور فى فيلم "تاريخنا" (١٩٨٣)، وجيرار دى بارديو يلعب دور الشاذ جنسيًا فى فيلم "Tenue de soiree" (١٩٨٥)، والزوج الذى يقع فى حب امرأة أقل جاذبية من زوجته فى فيلم "أكثر جمالاً بالنــسبة لــك" (١٩٨٨). أن العديد من أفلام بلييه، التى تتضمن فيلم "راقصات الفــالس" (١٩٧٣) الذى دفع بدى بارديو إلى النجومية، هى اقتباسات عن رواياته، لذلك فإنهــا تتــسم بالاتساق داخل عالمه الكوميدى العبثى.

الإنتاج السينمائى فى الثمانينيات والتسعينيات

شهدت الثمانينيات ظهور ثلاثة مخرجين جدد لكل منهم شخصيته المميــزة: جان جاك بينييه، ولوك بيسون، وليو كاراكس. وتوصف أفلامهم أحيانًا بأنها ما بعد حداثية، أو "سينما المظهر" (وبكلمات عامة فإن الصورة هى الرسالة)، وهى الأفلام التى حققت نجاحًا كبيرًا مع المتفرجين، خاصة الشبان منهم، أكثر من النقــاد. بــدأ بينييه بفيلمين من نمط فيلم التشويق يتمتعان بإبداع بصرى: "ديفا" (١٩٧٩) و"القمر فى المزراب" (١٩٨٢) قبل أن يصنع "بيتى بلو" (١٩٨٥) وهو دراســة متأرجحــة فى "الحب المجنون" (بالمعنى الحرفى للكلمة)، الذى كان بداية نجوميــة بيــاتريس ديل، وحصل على مكانة وسط الأفلام ذات الجمهور الخاص سواء فى فرنــسا أو خارجها. ويظهر تأثير ـــ والبعض يسميها عدوى ـــ جماليات الإعلانــات وفيــديو الروك فى أفلامه، تمامًا كما هو الحال فى أعمال لوك بيسون، الذى صــنع فيلمــه المبهر ذا الإشارات العديدة "المترو" (١٩٨٤) قبل أن يصيب نجاحًا هائلاً فى شباك التذاكر مع فيلمه "الأزرق الكبير" (١٩٨٧) وهو حكاية بسيطة عن الناس والدلافين، وعاد إلى شكل التشويق الكلاسيكى وبرهن على سيطرته على التقنيات الــسينمائية والعنف المتعمد شديد الإتقان مع فيلمه "نيكيتا" (١٩٩٠).

أما كاراكس فهو موسوس فى أعماله السينمائية بقدر ما هــو متنــسك فـــى الحياة الحقيقية، وهو شخصية متفردة بين هؤلاء المخرجين الثلاثة، فيمـــا يخـــص تأثيراته وأعماله التى يصنعها، فبعد فيلمين معقدين، شديدى الولاء لجودار، وهمـــا الفيلمان قليلا التكاليف، الأول بالأبيض والأســـود "الفتـــى يقابـــل الفتـــاة" (١٩٨٣) و"مايزال الليل فى بدايته" (١٩٨٥)، المصنوع بألوان أساسية، بدأ كاراكس العمـــل فى فيلم "عشاق الجسر التاسع" (١٩٩٠)، الذى كان إنتاجـــه ثـــلاث ســـنوات مـــن الكوارث والاتفاقات الفاشلة والتكاليف المتزايدة (مما اقتضى بناء جسور وضـــفاف السين فى مستودع خارج مونبيلييه)، وكان الفيلم النهـــائى تجربـــة فـــى الواقعيـــة الشعرية المتسمة بالحيوية، مع لحظات من القوة الهائلة.

إن هناك مخرجين آخرين أظهروا الطزاجة والأصالة ظهـــروا فـــى بدايـــة التسعينيات، من بينهم إيتيين شاتيلييه بفيلمه "الحياة طويلة كالنهر" (١٩٨٧)، وإيريك روشان فى "عالم بلا شقة" (١٩٨٨)، وسيسيل كولار فى "ليال متوحـــشة" (١٩٩١) الذى جذب الاهتمام والجدل بسبب تصويره لعلاقات رجل له ميول جنسية مزدوجة ومصاب بالإيدز. وبفضل الإخراج شديد الإحكام، جاء عمل جان مـــارى بواريـــه متسمًا بإيقاع كوميدى جـــديد بـــالإخوان مـــاركس فـــى فـــيلم "Papy fait de la Resistance" (١٩٨٣)، ثم فيلم "الزوار" (١٩٩٢) الذى أصبح أعلى الأفلام إيرادًا فى تاريخ السينما الفرنسية.

كما شهدت الثمانينيات أيضًا ظهور ظاهرة جديدة، وهى "سينما البوير"، التى يصنعها ــ وتركز على ــ حياة الجيل الثانى الشاب للمهاجرين من شمال إفريقيـــا، وهى تتألف من أفلام روائية جماهيرية من التيار السائد، وأفلام قليلة التكاليف مـــن مقاس ٨ مم تعرض خارج قنوات التوزيع المعتادة. وأفلام البوير تتحاشى موضوع النزعة العنصرية وتستخدم بدلاً منه خليطًا من الأنماط، من بينها الكوميديا، لترســـم صورة طبيعية للحياة فى ضواحى الطبقة العاملة فى باريس. وعلى الرغم مـــن أن هناك عددًا قليلاً نسبيًا من أفلام البوير، فـــإن بعـــضها وأفـــضلها، مثـــل "حـــريم

أرشميدس" (١٩٨٦) لمهدى شريف و"شاب" (١٩٩٠) لرشيد بوشارب، لهــا تــأثير كبير، بفضل أصالتها ونجاحها فى إظهار قطاع من المجتمع الفرنسى علـــى نحـــو واقعى فى السينما.

وبالإضافة إلى المخرجين الشبان، فإن المخرجين القدامى استمروا فى ترك تأثيرهم خاصة على شباك التذاكر، مثل المخرج جان جاك أنو، الفنى الممتاز الذى دخل إلى عالم إخراج الأفلام الروائية بعد إخراجه ما يزيد على أربعمئـــة إعـــلان، ليصنع أفلامًا ذات ميزانيات عالية ودعاية هائلة فى الثمانينيات والتسعينيات، وهى تتراوح بين قصة عن جرو الذئب فى فيلم "الذئب" (١٩٨٩)، واقتباس صريح عـــن رواية السيرة الذاتية لمارجريت دورا "العاشقة" (١٩٩٢).

ومن السمات المهمة فى المرحلة منذ منتصف الــسبعينيات ظهـــور عـــدد متزايد من المخرجات، فحتى تلك الفترة كانت فـــاردا ودورا وحـــدهما. ويمكـــن تفسير هذه الظاهرة بنهضة الحركة النسائية منذ مايو ١٩٦٨، وحقيقـــة أن نظـــام "دفع المقدمات" يدعم الآن السينمائيين المستقلين. وعادة مـــا تعـــالج المخرجـــات قضايا نسوية، ولكن مع انحسار النزعة النسوية فى فرنسا منذ نهاية السبعينيات، عملن منعزلات وتجنبن تكوين "سينما نسائية". أن نيللى كـــابلان، التـــى كانـــت مساعدة لأبيل جانص فى الخمسينيات، بدأت الانطلاقة النسوية فى فيلم "خطيبـــة القرصان" أو "مارى القذرة" (١٩٦٩)، وهو فيلم عن امـــرأة تتعـــرض للإســـاءة تستطيع أن تسيطر على قرية بأن تصبح عاهرة. ومثل بعض أفلامها التالية، على سبيل المثال "متعة الحب" (١٩٩٠)، فإن "خطيبة القرصان" يستخدم بمهارة المرح السيريالى لكى ينزع عن الرجل الذكر الهالة التى يصنعها حوله. أما يانيك بيلو، التى حققت تميزًا فى عالم الأفلام القصيرة، فقد أخرجت فيلمها الروائى الأول فى عام ١٩٧٢ وعمرها ٤٨ عامًا، وقد عالجت العديد مـــن المـــسائل الاجتماعيـــة بأسلوب يتسم بالحـــساسية والتـــأثير، مثـــل أفـــلام "L`amour viole" (١٩٧٧) و"الحـــب الوليـــد" (١٩٨١) و"La Triche" (١٩٨٣) و "Les Enfants du

desordre" (١٩٨٨)، وحققت كولين سيرو نجاحًا تجاريًا بفيلمها الكوميدى "ثلاثة رجال ومهد" (١٩٨٥) الذى أعيد صنعه فى الولايات المتحدة باسم "ثلاث رجال وطفل". وكل أفلامها حكايات أخلاقية اجتماعية تسخر بلطف من الشخصيات النمطية الجنسية مثل فيلم "ولماذا لا" (١٩٧٧)، والنزعة العنصرية فى "روميو وجولييت" (١٩٨٨) والنفاق فى "La Crise" (١٩٩٢).

وفى تلك الفترة صنع العديد من المخرجات أفلامهن التى كان معظمها من نوع شبه السيرة الذاتية. أن هذا ما ينطبق على أفضل أعمال ديان كوريس "Coup de foudre" (١٩٧٩) و"Diabolo Menthe" (١٩٧٧) وفيهما تتذكر طفولتها ومراهقتها بحيوية فائقة. أما فيلم فيرا بيلمون "Rouge Baiser" (١٩٨٤) فينظر إلى عالم الخمسينيات، بينما يتأمل فيلم أوزان بالسى التاريخ والأسطورة فى موطنها الأصلى فى جزر المارتينيك فى فيلم "Cases-Negres" (١٩٨٣) وفيلم "سيميون" (١٩٩٠).

وقد تناول الذكريات الشخصية لما كانت عليه الحياة فى مستوطنات البيض فى المستعمرات الفرنسية على نحو بارع فى فيلم مارى فرانس بيزيه فى فيلم "حفل الحاكم" (١٩٨٩)، وفيلم "Outremer" (١٩٨٧) لبريجيت روان، والفيلم الناجح "شوكولا" (١٩٨٧) لكلير دينيس. وهناك أفلام لمخرجات تنتمى أكثر "لسينما المظهر"، مثل "La Nuit porte jarretelles" (١٩٨٦) لفيرجينى تيفينيه، و"الأهرام الزرقاء" (١٩٨٨) لآرييل دومبال، و"أسود وأبيض" (١٩٨٦) لكلير ديفير، و "Cap Canaille" (١٩٨١) لجولييت بيرتو. أما آلين إيزرمان فهى مخرجة قوية كان فيلمها الروائى الثانى ما بعد الحداثى "الطفل العجيب" (١٩٨٤) محيرًا للذين أعجبتهم قوة الحجة والإقناع فى فيلمها الاجتماعى النقدى "مصير جولييت" (١٩٨٢). أما جوسيان بالاسكو فقد استطاعت إعادة خلق الجو المتحمس "لمسرح المقهى" فى فيلمها "Les Keufs" (١٩٨٧).

ومثل العديد من المخرجات اللاتى سبق ذكرهن، بالإضافة إلى أنَّا كارينا، وجين مورو، ونيكول جارسيا، اللاتى أخرجن الأفلام أيضًا، فإن بالاسكو معروفة أكثر كممثلة عنها كمخرجة. لقد بدأت فى "مسرح المقهى"، وهو مزيج ثورى من المسرح الفقير والكاباريه ظهر ناضجًا فى أعقاب مايو ١٩٦٨، ولقد قدم هذا المسرح للسينما ثروة من فنانى الأداء الممتازين الذين كانت تلقائيتهم وسخريتهم التى لا تعرف حدودًا وعدم وجود النزعة النرجسية ملائمة تمامًا للمزاج السائد فى السبعينيات. وبالإضافة إلى بالاسكو، ضم هذا المسرح ديبارديو، وميو ميو، وتيرى ليرميت، وكلوش، وباتريك دويرى، وميشيل بلانك، ودومينيك لافانان، وجيرار جونيو، وكريستيان كلافير. وإنهم جميعًا (فيما عدا الراحلين دويرى وكلوش) لا يزالون يقدمون عطاءهم الحيوى للسينما الفرنسية، كما أصبح ديبارديو نجمًا عالميًا.

لقد كانت فترة ما بين ١٩٦٠ و١٩٩٣ بشكل عام فترة مميزة بثرائها فى مواهب التمثيل. وفى الستينيات استمر النجوم المشهورون مثل فيرنانديل وجين مارا فى صنع الأفلام الناجحة، لكن من كان يجذب الجمهور حقًّا فهم الممثلون الكوميديون مثل دوفينيس وبورفيل. وحافظ جان جابان على وضعه كنجم حتى وفاته فى عام ١٩٧٦، ليلعب أدوار الآباء، أحيانًا أمام ممثلين مشهورين من الجيل الأصغر مثل ديلون وبيلموندو. وهذان النجمان بما يتمتعان به من مواطن القوة (فى قدرتهما على التعبير الداخلى والخارجى عن العواطف) كان لهما – إلى حد ما – نجمتان تشبهانهما فى الموهبة: الجميلة كاترين دونيف، والمتفجرة منذ منتصف السبعينيات إيزابيل أدجانى. وعند نهاية الستينيات، ظهرت جولييت بينوش وبياتريس ديل، وعندما يتوفر لديهما النص والمخرج الجيدان فإنهما تمتلكان حضورًا سينمائيًا أيقونيًا. ومن المثير للدهشة مع ذلك، أنه لا توجد ممثلة منذ عام ١٩٦٠ – مع الاستثناء الممكن لدونيف – تملك وحدها قوة الجذب الجماهيرى فى شباك التذاكر.

إن الجودة العالمية للسينما الفرنسية فى العقود الثلاثة الأخيرة لم تكن ممكنة لولا الدعم القوى من الفنيين فى مختلف فروع الفن السينمائى: بدءًا من تصميم المناظر مثل ألكسندر تراونيه وبيرنار إيفيين، والمصورين السينمائيين مثل إنرى أليكان وراول كوتار ونيستور أليماندروس وساشا فيرنى، والمؤلفين الموسيقيين مثل جورج ديلور وفيليب سارد، وكتاب السيناريو مثل جان كلود كاريير وجيرار براش وجان بيير رابينو (الذى أخرج أيضًا أفلامًا أسلوبية مثل "سيرانو دو بيرجيراك ١٩٨٧)، ومنتجين مثل أناتول دومان، وبيير براونبيرجر، وجورج دو بوريجار، وسيرج سيلبرمان، وكلود بيرى (الذى أخرج أيضًا أفلامًا متقنة الصنع، مثل "جين بائعة الزهور" و"Manon de sources" (١٩٨٦) عن رواية لبانيول، وفى تصويرهما النوستالجى للحياة فى بروفانس لمسا وترًا حساسًا لدى الجمهور،وبدآ موجة من أفلام الحنين إلى الماضى) أن هذا الجو المواتى إبداعيًا، بالإضافة إلى دعم الدولة، والمناخ الليبرالى لكل التيارات السياسية، والترحيب بمن يلجأون إلى فرنسا، أتاح للعديد من المخرجين المهمين غير الفرنسيين أن يصنعوا أفلامًا فى فرنسا، مثل لوى بونويل، وفاليريان بروفيسك، وأندريه فايدا، ورومان بولانسكى، وشانتال أكرمان، وأنييسكا هولاند، وراول رويز.

إن الثقافة الفرنسية السينمائية الحية فى فرنسا تنعكس فى وجود العديد من المجلات السينمائية، فعلى "الطرف الجاد" من السوق ماتزال "بوزتييف" وفية لمبادئها القديمة على الرغم من أنها الآن أقل نضالاً، وتجذب نفس النوعية من القراء مثل غريمتها الأكثر مبيعًا "كراسات السينما". أما المجلات الشعبية مثل "بريميير" و"ستوديو ماجازين" فلها توزيع كبير.

وتتمتع السينما بتغطية واسعة من وسائل الاتصال المطبوعة والراديو والتليفزيون، وتقدم باريس الفرصة للأفلام من كل أنحاء العالم. إن العديد من دور العرض التجارية تضع فى برامجها عرض أحد الأفلام الأجنبية مثلها فى ذلك مثل دور العرض المدعومة من الدولة، وهى ثلاث: السينماتيك الفرنسى، ومركز

بومبيدو (أو صالة جارانص)، وفيديوتيك دو بارى. وكنتيجة لذلك، فإن هنـــاك مـــا يزيد على ٣٥٠ فيلمًا تعرض كل أسبوع فى باريس، وتستضيف فرنسا مـــا يزيـــد على دستة من المهرجانات السينمائية كل عام بالإضافة إلى مهرجان كان. أن البيئة الثقافية المواتية تفسر جزئيًا لماذا تناقص عدد الجمهور ودور العرض ببطء شـــديد بالمقارنة مع بقية أنحاء أوروبا.

وإذا ما استمرت قوة الدفع بالاهتمام بالسينما، فإنها بلا شك سوف تستمر فى تأكيد ذاتها لفترة من الزمن، وإذا لم يتناقص دعم الدولة وحوافزها تناقصًا مـــؤثرًا بسبب تغيير الحكومة فى عام ١٩٩٣، فإن السينما الفرنسية يمكن لهـــا أن تتوقـــع صحة جيدة فى المستقبل المنظور.

ألان ديلون

(١٩٣٥ــ   )

ألان ديلون واحد من أكثر أبطال السينما الفرنسية فى فترة ما بعد الحرب قدرة على أداء كل الأدوار، ولقد استفادت حياته الفنية ــ بقدر ما عانت ــ من الرغبة فى أن يكون كل شيء لكل جمهور السينما، البطل الفرنسى الشعبى ومعبود الجماهير فى العالم، النجم الناجح تجاريًا والممثل "الجاد"، المخرج والمنتج.

قضى خدمته العسكرية فى سلاح المظلات فى الهند الصينية، ثم دخل إلى عالم السينما من خلال صداقته للممثل جان كلود بريالى، وكانت بداية حياته الفنية تتمثل فى كوميديات رومانسية خفيفة مثل "Guand la femme s`en mele" (١٩٥٧) من إخراج إيف أليجريه، الذى كان أول أفلامه، و"كريستين" (١٩٥٨) من إخراج بيير جاسباردى الذى كان البداية لأفلام خمسة تشارك فيها البطولة مع رومى شنايدر، الذى ارتبط بها وظهر معها على المسرح فى باريس فى عام ١٩٦١ فى مسرحية "من المثير للشفقة أنها عاهرة" من إخراج فيسكونتى.

وكانت وفاة جيرار فيليب فى عام ١٩٥٩ قد تركت السينما الفرنسية بدون نجم جماهيرى له نفس الحضور، واستطاع ديلون فى تلك اللحظة أن يملأ الفراغ، خاصة بعد فيلمه "الشمس الحارقة" "Plein soleil" (١٩٦٠) لرينيه كليمان، ليجسد للمرة الأولى "الشيطان تحت السطح الملائكى" كما وصفه قاموس لاروس السينمائى. لقد كان ذلك الغموض هو ما رآه المخرجون الكبار فى ديلون واستغلوه، ليصل إلى أكثر مراحل حياته الفنية شهرة، التى تتضمن أدوارًا فى أفلام مثل "روكو وإخوته" (١٩٦٠) لفيسكونتى، و"الفهد" (١٩٦٣) لفيسكونتى أيضًا، و"الخسوف" (١٩٦٢) لأنطونيونى حيث كانت شخصيته الفظة الحيوية تتناقض مع أبطال أنطونيونى من الرجال الذين يتسمون بالهشاشة.

وكانت أفلامه مع جان بول بيلموندو وجان جابان تأكيدًا على تواصل تقاليد التمثيل فى السينما الفرنسية، التى تتمثل فى الأداء المقتصد الهادئ عند جابان. وكانت هذه الأفلام مهمة أيضًا فى تثبيت صورة ديلون فى شخصية الرجل الخشن الوسيم، وهى الصورة التى تتجسد فى أفلام العصابات التى مثلها خلال تلك الفترة، مثل "بورسالينو" (١٩٧٠) لجاك ديراى الذى اشترك فى بطولته مع بيلموندو، وسلسلة من أفلام "رجل الشرطة" التى قام ببطولتها فى أواخر السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات، وكان يعمل أيضًا بشكل متفرق كمخرج ومنتج لبعض هذه الأفلام مثل "Pour la peau d`un flic" (١٩٨١) و"Le Battant" (١٩٨٢).

استخدم فيلم "الساموراى" (١٩٦٧) لجان بيير ميلفيل صورة ديلون على نحو ذكى، ليجردها ويختزلها فى التهديد البارد، الذى يتمثل فى شخصية قاتل ذى ميل طاغ للقتل. لقد كان هذا العنصر من صورته السينمائية، يمتزج بنوع من البهاء الواضح، وهو الذى قاد ديلون إلى النجومية العالمية على العكس من بيلموندو. لهذا انتقل ديلون إلى هوليوود فى منتصف الستينيات، لكن حياته الفنية فى أمريكا كانت قصيرة وغير مميزة، ولم تستطع أبدًا أن تقتحم السوق العالمية.

كما وجد ديلون أيضًا أن هناك صعوبة متزايدة فى تنويع أدواره فى فرنسا، وهو الأمر الذى تفاقم تأثيره بسبب فضيحة مخدرات فى عام ١٩٦٩، واعترافه بتورطه السابق مع "مافيا" مدينة مارسيليا. ودخلت حياته الفنية خلال الثمانينيات فى مرحلة باهتة، وعلى الرغم من قيامه بدور "قيصر" فى فيلم بيرتران بلييه "تاريخنا" (١٩٨٤)، فقد جاء اسمه فى الصف الثالث بعد جيرمى أيرونز وأورنيللا موتى فى فيلم فولكر شللوندروف "البجعة العاشقة" (١٩٨٤). وكانت شركته الإنتاجية، آديل، التى أسسها فى عام ١٩٦٤، متلازمة مع حياته الفنية كممثل. وهناك محاولة حديثة لعودة كبيرة تعكس الانقسام الرئيسى فى كل حياته الفنية، بين كونه ممثلاً متميزًا ونجمًا جماهيريًا تجاريًا، مع فيلم جودار "الموجة الجديدة" (١٩٩٠)، وفيلم إدوار نيرمان "عودة كازانوفا" (١٩٩٢) الذى فشل فى أن يجذب الجمهور باستخدام اسم ديلون وحده. وفى عام ١٩٩٦ قام السينماتيك الفرنسى بعرض كل أفلامه فى دورة طويلة.

كريس دارك

من أفلامه:

"الشمس الحارقة" (١٩٦٠)، "روكو وإخوته" (١٩٦٢)، "الخسوف" (١٩٦٢)، "الفهد" (١٩٦٣)، "الساموراى" (١٩٦٧)، "بورسالينو" (١٩٧٠)، "مستر كلاين" (١٩٧٦)، "تاريخنا" (١٩٨٤)، "البجعة العاشقة" (١٩٨٤)، "الموجة الجديدة" (١٩٩٠).

جيرار ديبارديو

(١٩٤٨ــ   )

وصل جيرار ديبارديو فى أوائل التسعينيات إلى نجومية عالمية على مستوى غير مسبوق بالنسبة لممثل سينمائى فرنسى. لقد كان بالفعل نجمًا فى فرنسا منذ منتصف السبعينيات (ومن نجوم شباك التذاكر منذ عام ١٩٨٥)، وأصبح مشهورًا خارج بلاده فى دور البطل من الطبقة العاملة فى أفلام سينما المؤلف مثل فيلم "١٩٠٠" (١٩٧٦) لبيرتولوتشى، و"لولو" (١٩٨٠) لموريس بيالا، ودور البطولة فى فيلم "جان دو فلوريت" (١٩٨٦) لكلود بيرى. أما الكوميديا بالأسلوب الهوليوودى "بطاقة خضراء" (١٩٩٠) لبيتر وير فقد حولته إلى نوع من "الكليشيه" كنموذج للفرنسى، الخبير بأنواع النبيذ واللحم الأحمر، الذى يغوى النساء ويدخن سجائر الجولواز. لقد نفذت شهرته إلى كل أركان الثقافة الشعبية، من الصحافة السينمائية إلى مجلات النميمة. ويتضمن نشاطه السينمائى الضخم طيفًا واسعًا من الأعمال المطلوبة الآن من النجم السينمائى: ينتج الأفلام، ويقوم ببطولة مسرحيات، ويشترى الأفلام الكلاسيكية لتوزيعها، كما كان رئيس لجنة التحكيم فى مهرجان كان فى عام ١٩٩٢.

وخلف الكاريزما الخاصة به، والحيوية الفائقة (٧٠ فيلمًا حتى كتابة هذه السطور)، فإن لجماهيرية ديبارديو علاقة بالأصداء العميقة لصورته السينمائية داخل الثقافة الفرنسية. فقد كانت فترة مراهقته ابنًا من الطبقة العاملة سببًا فى دفعه إلى الانحراف (الذى عاد ليطارده فى الولايات المتحدة عندما ترشح لجائزة الأوسكار عن فيلم "بطاقة خضراء")، وهى الخبرة التى منحته طابع الأصالة فى أدائه لشخصيات من الطبقة العاملة. بالإضافة إلى ذلك، فإن فترة تدريبه فى المسرح عند نهاية الستينيات ــ خاصة فى تجربة "مسرح المقهى" ــ ساهمت فى

صورته المتمردة وتمثيله الطبيعى. وبعد ما يزيد على العشرة أفلام فى أدوار صغيرة، من ضمنها فيلم مارجريت دورا "ناتالى جرينجر" (١٩٧٣)، اشترك فى فيلم بيرتران بلييه "راقصو الفالس" (١٩٧٣)، وهو فيلم يحطم التابوهات ومتأثر بشدة بتجربة "مسرح المقهى" وتيماته الجمالية، وكان هذا الفيلم هو الذى جعله بطلاً عند جمهور الشباب، ومنذ ذلك الحين لم تتوقف نجوميته عن الصعود.

إن صورة ديبارديو السينمائية، التى ظهرت فى فترة ما بعد ١٩٦٨، كانت تحديًا للبطل المعتاد المجرم أو ابن الطبقة العاملة كما عرفته السينما الجماهيرية. وكان مفتاح آخر لنجاحه يكمن فى قدرته على توصيل صورته السينمائية من خلال نوعين من الأفلام: الكوميدية كما هو الحال فى "راقصو الفالس"، والميلودرامية كما فى "لولو". لذلك كان ديبارديو نجمًا فى الكوميديا الشعبية مثل "Inspecteur La Bavure" (١٩٨٠)، "La Chevre" (١٩٨١)، "Le Comperes" (١٩٨٣)، و"الهاربون" (١٩٨٦)، كما كان البطل الذكورى المعذب فى أفلام "سينما المؤلف" مثل فيلم "المرأة الأخيرة" (١٩٧٦) لماركو فيريرى الذى يخصى فيه نفسه، وفيلم "بوليس" (١٩٨٥) لبيالا، و"عمى الأمريكى" (١٩٨٠) لآلان رينيه، و"المترو الأخير" (١٩٨٠) لفرانسوا تروفو. أن هذين النوعين يجتمعان فى الصفات الجسمانية لديبارديو بجسده الضخم، وفى نفس الوقت رقته المدهشة، التى أدت به إلى ادعاءات مبالغ فيها حول "أنثويته". لقد استفادت أفلام بلييه من هذه الازدواجية، خاصة فى فيلم "Tenue de soiree" (١٩٨٦) الذى يلعب فيه ديبارديو شخصية رجل "شاذ" ينتهى إلى التنكر فى أزياء النساء، بينما يحتفظ بصورته الذكورية.

إن قدرة ديبارديو على أداء مختلف الأدوار قد شملت أنماطًا فيلمية أخرى مثل أفلام التراث التى كانت تتزايد شعبيتها، سواء للاستهلاك المحلى، مثل الدراما الكولونالية "قلعة ساجان" (١٩٨٤)، أو للعرض العالمى مثل فيلم "جان دى فلوريت" الذى أدى إلى دخوله مرحلة النجومية العالمية، فقد كانت نزعة الحنين إلى الماضى فى بروفانس الريفية تلائم صورة ديبارديو المزعومة بعيدًا عن الشاشة باعتباره

صاحب حقول الكروم ومصانع النبيذ كما هو مدون فى جواز سفره. ومثل جان جابان الذى سبقه، كان ديبارديو نموذجًا للذكورة الفرنسية التى تمتزج برجولة وخشونة الطبقة العاملة، ذات الجذور الجماهيرية "الأصيلة" ، والنزعة الرومانسية. ولقد جمع ذلك كله بقدر كبير من النجاح فى أدائه الشخصيات التاريخية فى أفلام التراث مثل "سيرانو دى بيرجيراك" (١٩٩٠) الذى حقق نجاحًا كبيرًا فى العرض خارج فرنسا. وخلال عملية تصدير نفسه ربما تضيع بعض ملامحه المعقدة فى صورته الفنية مثلما هو الحال فى "بطاقة خضراء"، أو فيلم ريدلى سكوت "١٤٩٢" (١٩٩٢) الذى لعب فيه دور كولومبوس. لكنه كان بلا جدال مؤثرًا فى مساعدة السينما الفرنسية فى الحفاظ على مكانها خلال التسعينيات.

جينيت فينسيندو

من أفلامه:

"راقصو الفالس" (١٩٧٣)، "١٩٠٠" (١٩٧٦)، "المرأة الأخيـرة" (١٩٧٦)، "La Camion" (١٩٧٧)، "لولو" (١٩٨٠)، "عمى الأمريكى" (١٩٨٠)، "المتـرو الأخير" (١٩٨٠)، "عودة مارتان جير" (١٩٨١)، "دانتـون" (١٩٨٢)، "جـان دى فلوريت" (١٩٨٦)،"Tenue de soiree" (١٩٨٦)، "الهاربون" (١٩٨٦)، "كاميـل كلوديل" (١٩٨٨)، "مكان غريب لكى نتقابل" (١٩٨٨)، "جميلة أكثر مـن الـلازم بالنسبة لى" (١٩٨٩)، "سيرانو دى بيرجراك" (١٩٩٠)، "بطاقة خضراء" (١٩٩٠)، "١٤٩٢" (١٩٩٢)، "جيرمينال" (١٩٩٣)، "الكولونيل شابير" (١٩٩٤).

إيطاليا: سينما المؤلفين وما بعدها

بقلم: موراندو موراندينى

كان عام ١٩٦٠ من العلامات فى السينما الإيطالية، فقد كانت المرة الأولى (والوحيدة) منذ عام ١٩٤٦ التى لم تقم فيها الأفلام الإيطالية بالتفوق فقط على هوليوود من الناحية الجماهيرية، بل إنها استولت على ما يزيد على نصف عائدات شباك التذاكر. لقد عرضت ثلاثة أفلام فى ذلك العام: "روكو وإخوته" من إخراج لوكينو فيسكونتى، و"الحياة اللذيذة" لفيديريكو فيلليني، و"المغامرة" لمايكل أنجلو أنطونيونى، ونجحت جميعًا نجاحًا هائلاً.

لقد تبين نجاح عام ١٩٦٠ قبلها بعام، فقد كان عام ١٩٥٩ أيضًا هو عودة الحياة التجارية للسينما الإيطالية، وفى هذا العام استطاع الفيلمان الإيطاليان Il Generale Della Rovere لروبرتو روسيلليني، و"الحرب العظمى" لماريو مونيشيللى ــ أن يتشاركا جائزة الأسد الذهبى فى مهرجان فينيسيا. لكن لم يكن هناك شك فى أن عام ١٩٦٠ سوف يمثل حدًا فاصلاً، لتبشر بفترة من عودة إحياء طرق التعبير السينمائية. فبينما كان "روكو" (بالإضافة إلى الفيلم الذى حقق نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر فى ذلك العام "الكل يذهب إلى منزله" من إخراج لويجى كومينشينى) يمثل عودة إلى أساليب قديمة، فإن "المغامرة" و"الحياة اللذيذة" أدارا ظهريهما للماضى وفتحا طريقًا جديدًا للتطور فى الأساليب السينمائية.

وعلى الرغم من أن "المغامرة" قد يكون أكثر الفيلمين إبداعًا من الناحية الجمالية، فإن "الحياة اللذيذة" كان أكثر أهمية من الناحية التاريخية، فقد برهن ــ إذا ما كانت هناك حاجة لبرهان ــ على أفول "الواقعية الجديدة"، كما كان نقطة تحول حاسمة فى المعركة ضد الرقابة من أجل حرية التعبير، وبهذا حرر السينما الإيطالية من قيود اليسار واليمين على السواء.

المخرجون الجدد فى الستينيات والسبعينيات

شهد عاما ١٩٦١ و١٩٦٢ سلسلة من الأفلام الأولى لمخرجين جدد، يمكن مقارنتها فقط بانفجار "الموجة الجديدة" الفرنسية التى سبقتها بأعوام قليلة، مثل "أكاتونى" لبازولينى، و"عصابة أورجو سولو" لفيتوريو دى سيتا، و"الشغلانة" لإيرمانو أولمى، و"السفاح" لإيليو بيترى، وجميعها فى عام ١٩٦١، ثم أفلام عام ١٩٦٢ وهى "الحاصد المتجهم" لبيرتولوتشى، و"رجل للقتل" للأخوين تافيانى وفالنتينو أورسينى، بالإضافة إلى أفلام لكل من تينتو براس، وأوجو جريجوريتى، وجوليانو مونتالدو، وألفريدو جانيتى، وآخرين. لقد كان أكثر المخرجين خروجًا على المألوف من أبناء هذا الجيل هما بيير بازولينى وماركو فيريرى. وبالنسبة لبازولينى، كانت السينما استمرارًا للخطاب الأدبى والسياسى الذى عبر عنه من خلال الشعر والرواية والنقد والمسرح والصحافة، ومارسه بقدر كبير من التحرر من الكبت من أجل التعبير عن الذات والترويج لها، المختلط برغبة عارمة فى صنع فضيحة حول نفسه، وهو ما تأكد مع مصرعه المأساوى بالقرب من شاطئ أوسيتا. لقد بدأت أفلامه بأسلوب يعبر عن حبه للفنون، وهو ما تناقض تمامًا مع التقاليد الراسخة للسينما، وكانت أفلامه الأولى "أكاتونى" و"ماما روما" (١٩٦٢) و"الجبن المتخثر" (١٩٦٢) و"الإنجيل طبقًا لرواية القديس متى" (١٩٦٤) و"الصقور والعصافير" (١٩٦٦) تحتوى على نزعة حيوية لتحطيم الأصنام والتابوهات لم تستطع أفلامه الأخيرة اقتناصها.

وفى استفتاء لعشرين ناقدًا إيطاليًا، ومن بين الأفلام التى عرضت بين عالمى ١٩٦٦ و١٩٧٥، كان أفضل فيلم هو "ديلينجر ميت" (١٩٦٩) لماركو فيريرى، ثم "تكبير" لأنطونيونى، ثم "أوتشيلاتشى وأوتشيلينى" و"La Grand Bouffe" (١٩٧٣) لفيريرى أيضًا. لقد كان أخلاقيًا صارمًا وكارهًا للبشر رقيقًا، لذلك أُطْلِق عليه "الميلانى الإسبانى"، وهو الذى اهتم ــ بالاشتراك مع كاتب السيناريو

الإسبانى رافاييل أزكونا ـ بالتحليل المتأمل للعلاقة بين الرجل والمرأة، فقد أسس مزيجًا من القسوة والمعاناة، السخرية والعاطفة، الحس اللاذع والحس المأساوى، مع لمسة من غير العادى والمثير للاشمئزاز والمستمد من مزاج وثقافة إسبانيين أثرا فى تكوينه.

بدأت حياته الفنية مع فيلم "ملكة النحل" (١٩٦٣)، واستمر فى صنع عدد من الأفلام كانت عناوينها وحدها كافية لكى توحى بالتيمات التى يعالجها، مثل "المرأة القرد" (١٩٦٤)، "الحريم" (١٩٦٤)، "الكلبة" (١٩٧٠)، "و"المرأة الأخيرة" (١٩٧٠). أما ديلينجر ميت" فهو حادث ليلى حول الاغتراب والرعب فى الحياة اليومية، وتلاه فيلم "بذرة الرجل" (١٩٦٩) وهو عن قصة نهاية العالم. أن أفلامه تنتقل بين الواقعية والمجاز، لتركز على تيمات مثل الدمار، والنفى، والموت، لكنها فى العادة ـ مثل "La Grande Bouffe" تتسم بالحيوية ومرح ما قبل الموت. وهناك أيضًا مجازات متفائلة فى أفلامه، مثل "التحقيق" (١٩٧٢) وهو تنويع على رواية كافكا "القلعة"، وفيلم "أنا أطالب باللجوء السياسى" (١٩٧٩). وفى الثمانينيات، ومع العديد من أقرانه، دخل فيريرى حقبة أزمة، فلم يستطع أن يتواءم مع التحولات فى المجتمع الإيطالى وأصبحت أفلامه أكثر تشوشًا، وأقل يقينًا وإبداعًا.

كما أن هناك فيلمين لمخرجين من جيل الستينيات يمثلان ما هو أهم فى السينما الإيطالية: "قبل الثورة" (١٩٦٤) لبيرناردو بيرتولوتشى، و"الأيدى فى الجيوب" (١٩٦٥) لماركو بيلوكيو. كان بيرتولوتشى وخلال المرحلة الأولى من حياته الفنية، وحتى فيلمه "خدعة العنكبوت" (١٩٧٠)، جزءًا من النزعة العامة للستينيات نحو تجديد الأشكال الروائية، بينما مرحلته الثانية، من "الممتثل" (١٩٧٠) وحتى "مأساة رجل سخيف" (١٩٨١)، تتميز بالبحث عن مكان جديد داخل الأشكال الأكثر تقليدية فى السينما، دون أن يتخلى عن إحساس "المؤلف". كان فيلمه "١٩٠٠" (١٩٧٦) مغامرة، كونه يوائم بين الموضوع شديد المحلية وقيم الإنتاج باهظة التكاليف، وهو التوازن الذى استطاع تحقيقه بنجاح فيلم "التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٣).

أما فيلم "الأيدى فى الجيوب" لماركو بيلوكيو فقد تحدث عنه النقـاد بوصـفه "سينما القسوة"، القريبة جدًا من روح أنطونان أرتو و"مسرح القوة". أن قوة أسلوب بيلوكيو تكمن فى نقده المباشر القاسى والعنيف أحيانًا للمؤسسات، بدءًا من العائلـة فى أول أفلامه، حتى سياسات يسار الوسط فى فـيلم "الـصين قريبـة" (١٩٦٧)، والتعليم الكاثوليكى فى فيلم "باسم الأب" (١٩٧١)، والصحافة فى "الـوحش علـى الصفحة الأولى" والجيش فى "مارش الانتصار" (١٩٧٦) ومستـشفيات الأمـراض النفسية فى "لا أحد أو الجميع" (١٩٧٤) وهو الفيلم المكون من جزءين اشترك فيـه مجموعة تضم أيضًا سيلفانو أجوستى، وساندرو بيتراجليا، وستيفانو روللى.

أما المخرجون الثلاثة الذين حاول كل منهم بطريقته إحياء الواقعية الجديـدة فى تلك الفترة، وإعطاءها حيوية أصيلة جديدة، فكـانوا فرانشيـسكو روزى مـن نابولى، وإرمانو أولمى من لومبارديا، وفيتوريو دى سيتا من سردينيا. لقـد كـان وعى روزى متأثرًا بالتقاليد العقلانية لفترة التنوير، كما يؤكد فيلمـه "سـالفاتورى جوليانو" (١٩٦٠) وهم أهم وأفضل أعماله على الإطـلاق عـن جنـوب إيطاليـا ومشكلاته. أن شخصية زعيم العصابة الشهير جوليانو لا تحتل الفيلم كلـه، حيـث تطغى عليها تلك العلاقات المتداخلة بين المافيا والعـصابات والـسلطة الـسياسية والاقتصادية. وليس هناك من يضاهى روزى فى قدرته على المزج النـاعم بـين النزعتين التسجيلية والروائية، ليفتح آفاقًا جديدة ويسأل أسئلة جدلية فى أفلامه مثـل "الأيدى فوق المدينة" (١٩٦٣) و"قضية ماتييـه" (١٩٧٢) و"لوشـيانو المحظـوظ" (١٩٧٣). واستمرت دراسته للسلطة وانحرافاتها فى أفلام "جثث لذيـذة" (١٩٧٦) عن رواية لليوناردو شياشيا، لكن أسلوبًا تجريديًا ميتافيزيقيًا ونسيجًا شكليًا مزخرفًا بدأ فى التسلل إلى مقدمة أفلامه التالية "ثلاثة أخوة" (١٩٨١) و"كـارمن" (١٩٨٤) و"وقائع موت معلن" (١٩٨٧) عن رواية لجابرييل جارسيا ماركيز.

وكان النجاح النقدى، والنجاح الجماهيرى المفاجئ، لفيلم "ثـلاث شـجرات قباقيب" (١٩٧٨) لأولمى، وهو الفيلم الذى يكاد أن يكون قصيدة هارمونية رصـينة

عن ذكريات حياة الريف والعمل فى الحقل بمتعته ومشاقه، كان هذا النجاح تتويجًا لحياته الفنية التى تتسم بالاتساق المثير للإعجاب والنزعة الأخلاقية الصارمة. وكان أولمى يتميز بابتعاده عن صناعة السينما فى روما، ووفائه للحرفة قليلة التكاليف فى أفلامه على الرغم من صرامتها الأسلوبية وصفائها الرائق، لكنه حتى فى فيلمه الوحيد ذى الميزانية العالية والمقتبس عن عمل أدبى "أسطورة مخمور مقدس" (١٩٨٨) كان يحكى قصصًا عادية عن الناس العاديين فى عوالمهم العادية التى لم يحك عنها أحد أبدًا. وعبر السنوات، قلل من صبغته الشاعرية وتحول إلى مسحة نقدية أكثر حدة، مثل فيلم "باستمرار" (١٩٨٣) الذى أعاد فيه ابتداع فانتازيا راقية عن قصة لثلاثة رجال حكماء، وفى فيلمه التسجيلى الحاد "ميلانو ٨٣". ومنذ وفاة روسيلليني وبازوليني، فإن أولمى هو المخرج الإيطالى الوحيد الباقى على قيد الحياة الذى ما يزال لديه إحساس عميق بالمقدسات.

ويمكن إقامة علاقة بين أفلام فيتوريو دى سيتا وأفلام أولمى من خلال الطبيعة الهامشية المتوحدة لأفلام كل منهما، وجذوره فى عالم السينما التسجيلية. أن دى سيتا يكاد يكون مجهولاً خارج إيطاليا، ولسوء الحظ فإنه هجر السينما منذ السبعينيات. وكان أول أفلامه "عصابة أورجو سولو" (١٩٦١) حكاية درامية وغنائية عن تخلف سردينيا، وحقق له الفيلم شهرة نقدية، لكن فيلمه التالى "نصف رجل" (١٩٦٦) كان قصة عن العصاب من وجهة نظر مدرسة يونج النفسية، وحقق خليطًا من ردود الأفعال. وكان أهم أعماله "يوميات مدرسة" (١٩٧٣)، الذى كان مسلسلاً تليفزيونيًا من أربع حلقات تسوده الروح الخاصة بالواقعية الجديدة من خلال تقنيات التصوير الحى، وكان أيضًا الفيلم الوحيد الذى يتابع القضايا التى أثارها كتاب دون لورينزو ميلانى المثير للجدل حول التعليم: "خطاب إلى مدرس" الذى نشر قبلها بخمس سنوات.

فاز الأخوان فيتوريو وباولو تافيانى من توسكانيا بجائزة الدورة الثلاثين لمهرجان كان فى عام ١٩٧٧ بفيلمهما السابع "الأب السيد". ومنذ عام ١٩٥٤،

وبالاشتراك مع فيتوريو أورسيني، وبعد عام ١٩٦٤ وحدها، استطاعا تكوين نوع من الشراكة التى يمكن مقارنة طول مدتها ونجاحها بشركة أيفوري وميرشانت، وهى بالتأكيد شراكة غير مسبوقة الإيطالية. ومنذ "المخرب" (١٩٦٧) وحتى "المروج" (١٩٧٩)، وعبر "القديس مايكل لديه ديك" (١٩٧١) الذى قد يكون أفضل أفلامهما، فإن أفلامهما تعكس التزامًا بوجهة نظر يسارية عن اليقين المفقود، والأوهام، والتنازلات التاريخية، حول المناهج والمخاطر وصراعات الأجيال، والصراعات بين الطوباويين والبراجماتيين، بين التعجل الثورى والعمل طويل النفس فى التغيير. ومع فيلم "ليلة القديس لورينزو" (١٩٨٢)، الذى يدور عن الحرب الأهلية التى امتدت بين عامى ١٩٤٣ و١٩٤٥ من خلال عينى طفل، فإن الالتزام الأيديولوجى تراجع ليفسح مكانًا أكبر لمتعة الحكى، واستدعاء مشاعرنا المبكرة، ولقد استمر هذا الطابع ــ أحيانًا بشكل غير متسق ــ فى فيلم "كاوس" أو "الفوضى" (١٩٨٤)، والمستوحى عن قصص قصيرة لبيرانديللو، ثم "صباح الخير يا بلبل" (١٩٨٧)، وهو ملحمة عن مهاجرين إيطاليين انتهى بهما الحال للعمل مع فريق دى دابليو جريفيث خلال صنعه لفيلم "التعصب".

وبينما تعد الأسماء السابق ذكرها هى الأهم بين مخرجى "سينما المؤلف" الذين ظهروا فى الستينيات والسبعينيات، فإنه يوجد على جانبهم الممثل والمخرج المسرحى كارميلو بينى، الذى عبر إلى مجال السينما بخمسة أفلام تجريبية خلال الستينيات، وعلى الجانب الآخر مجموعة من المخرجين الذين استمروا فى صنع أفلامهم من خلال السينما التقليدية، مثل الكاتب الكوميدى فرانكو بروزاتى المعروف بفيلمه "خبز وشيكولاته" (١٩٧٤)، وماورو بولونيانى، الذى كان يرسم القصص المصورة للنصوص الأدبية مثل "أنطونيو الجميل" (١٩٦٠)، وفرانكو روزى بفيلمه الرقيق "الأوديسا العارية" (١٩٦١)، وسيرجيو شيتى، المخرج الإيطالى الوحيد من الطبقة العاملة، الذى بدأ مساعدًا لبازولينى لينتقل إلى إخراج أفلام مثل "أوستيا" (١٩٧٠) و"كازوتو" (١٩٧٧)، وفاليريو زورلينى، ومع أفلام مثل "صيف العنف" (١٩٥٩)

و"الفتاة ذات الحقيبة" (١٩٦٠)، حقق لبازولينى شهرة باعتباره واحدًا من شعراء الحب الإيطاليين السينمائيين، ولكن فيما عدا فيلمه "وقائع عائلية" الذى تقاسم جائزة الأسد الذهبى فى فينيسيا مع فيلم تاركوفسكى "طفولة إيفان" عام (١٩٦٢)، لم تحقق أفلامه شهرة خارج إيطاليا. لقد كان أسلوبه خاليًا من التعقيدات الأيديولوجية أو الأسلوبية من أى نوع، بينما كان يميل إلى التحليل الحساس للعواطف، مع ولاء غير صريح للسرد التاريخى الذى عبر عنه بوضوح كامل فى فيلم "صحراء التتار" (١٩٧٦).

الكوميديا الإيطالية

ازدهرت الكوميديا فى إيطاليا خلال الثلاثينيات، وأعيد إحياؤها فى الخمسينيات بتأثير من الواقعية الإيطالية، وعندما جاءت الستينيات ازدهرت كنمط فيلمى يشكل جانبًا مهمًا من مجمل الإنتاج القومى للسينما الإيطالية. وبشكل واعٍ ـــ بدرجات متفاوتة ـــ حاول صناع الأفلام الإيطالية تسجيل التغيرات الاجتماعية عامًا بعد الآخر فى السلوك والقيم والعادات، وكأنهم يصنعون مرآة نقدية ـــ ولكن خفيفة الظل ـــ أمام المجتمع لكى يرى نقاط ضعفه. ويمكن لمؤرخ من القرن الواحدو العشرين أن يتعقب من خلال تطور الفيلم الكوميدى التاريخ الأنثروبولوجى والثقافى للفترة بين ١٩٦٠ و١٩٧٩. ومع ذلك فإن هناك عاملين ينتقصان من قدرة النمط الكوميدى على تجسيد المجتمع خلال تلك الفترة: فأولاً المخرجون والكتاب والممثلون (فى ترتيب تصاعدى من ناحية الأهمية الأيديولوجية وبناء هذه الأفلام) كانوا أنفسهم نتاجًا للقيم التى منحتهم رؤيتهم لمادة موضوعهم، وثانيًا، وعامًا بعد آخر، فإن الأبنية السردية الموجودة داخل النمط تبلورت فى مخططات وقواعد حدت من قدرتها على تحليل الأحداث والشخصيات التى تقدمها.

وكان أهم خمس شخصيات فى هذا المجال خلال الخمسة والعشرين عامًا هم: ألبيرتو سوردى، الذى جسد على الشاشة شخصية الانتهازى الكسول، و"ابن

أمه"، والكاثوليكى المدعى، ثم نينو مانفريدى، الذى كانت فكاهته متأنية بطيئة، وفيتوريو جاسمان بميله الخاص إلى المبالغة، وأوجو تونيساتزى أكثرهم مرونة والوحيد الذى مثل فى "سينما المؤلف" عند فيريرى، وأخيرًا يأتى وحده على نحو ما مارشيللو ماسترونى أكثرهم موهبة وطواعية لذلك لم ينحصر فقط فى النمط الكوميدى وحقق شهرة عالمية حقيقية.

وباستثناءات قليلة، مثل بعض أفلام أنطونيو بيترانجيلى، كانت الكوميديا الإيطالية نمطًا ذكوريًا، وأحيانًا كثيرة تتسم بالشوفينية. وكانت مونيكا فيتى هى الوحيدة التى استطاعت أن تشق طريقها خلال السبعينيات، بعد عملها مع أنطونيونى، لكى تتحدى سيطرة النجوم الخمسة الرجال، والأربعة نجوم من الجيل الأصغر: لاندو بوتزانكا، وأوريانو شيلينكانو، وجونى دوريللى، وجانكارلو جانينى. أما النجمات الأخريات، مثل كلوديا كاردينالى، وكاترين سباك، ولاورا أنطونيللى، وستيفانيا ساندريللى، فقد حققن نجاحًا قصيرًا، أو اقتصرن على الأدوار المساعدة.

كانت التيمات التى تعالجها هذه الأفلام الكوميدية بشكل عام هى التيمات التالية:

١- العائلة: العزاب ومتعددو الأزواج، والطلاق خلال الإجازات، والخيانة الزوجية، والعلاقات بين الرجال والنساء.

٢- الأقاليم، خاصة الجنوبية، بطقوسها وأفكارها الجاهزة، والعائلة التى تسيطر على الأم، والتى يمكن رؤيتها بوضوح فى أعمال بيترو جيرمى منذ "الطلاق على الطريقة الإيطالية" (١٩٦١) وحتى "الرجل غير الأخلاقى" (١٩٦٧).

٣- المهن والأعمال التى تظهر فشل الديمقراطية الإيطالية.

٤- الإيطالى خارج بلاده، بكل أفكاره الجاهزة وجموحه المبهرج.

٥- الكنيسة الإيطالية، التى نراها من خلال فضائح الرهبان.

لقد كان التركيز فى العادة على الطبقتين الدنيا والوسطى، لكن هناك أمثلة على الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، وحتى الطبقة العاملة بل وحضيض المجتمع أيضًا، مثل فيلم إيتورى سكولا "البذىء، والشرير والقبيح" (١٩٧٤).

وكان المخرجون المهمون هم دينو ريزى وماريو مونيتشيللى، وبيترو جيريمى، ولويجى كومينشينى، وتبعهم ألبيرتو لاتوادا، ونانى لوى، وفرانكو جيرالدى، ولينا ويرتموللر وآخرين. لكن كتاب السيناريو كانوا أكثر أهمية من المخرجين، ومن بينهم أجى وسكاربيللى، ورودولفو سونيجو، وميتزو ماشيزى، وروجيرو ماكارى (الذى كان يكتب بالاشتراك مع إيتورى سكولا قبل أن ينتقل الأخير إلى الإخراج)، وبينفينوتى ودى بيرناردى، وإينيو دى كونشينى، وبيرناردينو زابونى، وأوجو بيرو.

السينما السياسية

منذ عام ١٩٤٥ وللسينما الإيطالية تقاليد قوية فى السينما السياسية. ولقد تأكد ذلك خلال الخمسينيات مع النجاح الملحوظ لسلسة "دون كاميللو" عن كتب جوفانى جوارسكى، وفيها قام بدور البطل دون كاميللو الممثل الفرنسى فيرنانديل ولعب دور غريمه الممثل جينو شيرفى، وهى السلسلة التى تمثل الصراع الكاثوليكى الشيوعى فى المجتمعات الريفية القديمة. ويمكن تقسيم السينما السياسية بعد عام ١٩٦٠ إلى أربعة تصنيفات:

١- **الجنوب:** أن المسألة الجنوبية كانت وما زالت أكثر المشكلات السياسية والاجتماعية صعوبة بعد "الوحدة الإيطالية". ومنذ أفلام "التحدى" (١٩٥٩)، وحتى "إنس باليرمو" (١٩٩٠) و"يوميات رجل من نابولى" (١٩٩٢)، بتأمل هذه الأفلام نلحظ التعاطف مع الجنوب، وخطوطها القصصية القوية، وأعمال فرانشيسكو روزى هى النموذج فى هذا المجال. أن صقلية، أرض الجمال والمافيا، قد تم

تناولها أيضًا فى أفلام جيريمى، ولاتوادا، مثل فيلم "مافيوزو" (١٩٦٢)، وباسكوالى سيكوتييرى فى فيلم "الفولاذ المتين" (١٩٧٧) وداميانو داميانى وجوزيبى فيرارا.

٢- الحرب، والفاشية، ومقاومة الفاشية: وهذه قد بدأت مع فيلم روسيللينى "روما مدينة مفتوحة" فى عام ١٩٤٥، ووصلت إلى ذروتها الكمية بين عامى ١٩٦٠ و١٩٦٣ عندما تم عرض ما يزيد على أربعين فيلمًا تتناول هذه الموضوعات. ومن أهم تلك الأفلام "عنف الدولة" لفاليريو زورلينى، "الليل الطويل فى عام ١٩٤٣" (١٩٦٠) لفلوريستانو فانشينى، "الكل يذهب إلى المنزل" للويجى كومينشينى، "حياة صعبة" (١٩٦١) لدينو ريزى، "إجازات" (١٩٧٣) لماركو ليتو، "المشبوه" (١٩٧٥) لفرانشيسكو ماسيللى.

٣- **العدالة:** تناولت عدة أفلام موضوع حالة عجز الشرطة ومؤسسات القضاء، والتآمر بين الطبقات الاقتصادية والسياسية وبين الجريمة المنظمة. ولعل أكثر النماذج وضوحًا على هذه النوعية "التحقيق مع مواطن فوق مستوى الشبهات" (١٩٧٠) لإيليو بيترى، وكتب السيناريو أوجو بيرو ومن بطولة الممثل العظيم جان ماريا فولونتى، أفضل ممثلى السينما الإيطالية وبطل فيلمين سياسيين آخرين لبيترى: "الطبقة العاملة تذهب إلى الجنة" (١٩٧١)، و"تودو مودو" (١٩٧٦) عن رواية ليوناردو شياشيا.

٤- **التاريخ:** والأفلام التى تتناول هذا الموضوع تعيد بناء الأحداث والشخصيات التاريخية كوسيلة لتقديم تعليق سياسى غير مباشر على الحاضر. ولقد بدأت ليليانا كافانى بفيلم تليفزيونى من هذا النوع هو "فرنسيس الأسيسى" (١٩٦٦)، ثم "جاليليو" (١٩٦٨) وذلك قبل أن تحقق شهرتها العالمية بدراستها للعناصر السادومازوكية فى النازية فى فيلم "بوابة الليل" (١٩٧٤). ولقد عادت إلى فرانسيس الأسيسى فى عام ١٩٨٩ بفيلم من بطولة ميكى رورك. أيضًا من الأفلام المهمة فى هذا المجال "ساكو وفانزيتى" (١٩٧١) و"جوردانو برونو" (١٩٧٣) لجوليانو مونتالدو، و"برونتى ــ قصة مذبحة" (١٩٧٠) لفلوريستانو فانشينى الذى يعتمد على

فقرة من "إعادة الإصلاح"، وفيلم "حرب الجزائـــر" (١٩٦٥) و"أحــرِقْ!" (١٩٦٩) للمخرج الإيطالى جيللو بونتيكورفو وإن لم يكن الموضوع هو التاريخ الإيطـــالى. وهناك أيضًا الكوميديات التاريخية للويجى ماينى "فى عام سيدنا" (١٩٦٩)، و"باسم البابا والملك" (١٩٧٧)، لكنها تحتل مكانًا غريبًا وسط هذه النوعية، بسبب موقفهـــا الساخر الحاد المضاد للكنيسة، ومراجعتها لتاريخ روما البابوية.

"الركام"، الرعب و"الويسترن الإسباجيتى"

إن تاريخ السينما الإيطالية حافل بجثث الأنماط الجديدة التى ولدت، وعاشت لفترة قصيرة، ثم تم تدميرها من خلال تكرارها إلى درجة تثير الغثيان فـــى نفـــس التوليفة التى كانت السبب فى نجاحها عند عرضها لأول مرة. وعلى سبيل المثال، ففى الخمسينيات كانت هناك موجة لم تعش طويلاً للأفلام التسجيلية الغرائبية، التى تحللت فى الستينيات إلى توليفات تافهة من الجنس والعنف (ولا تخلو من الفظاظـــة العنصرية)، مثل فيلم جوالتيرو جاكوبيتى "عالم كلب" (١٩٦٢) و"الوداع يا إفريقيا" (١٩٦٦). كما كانت هناك أيضًا سلاسل من مشتقات كل أنماط الأفلام، مثل أفـــلام الجاسوسية، وأفلام الشرطة، والأفلام البورنوجرافية، وأفلام الغمـــوض المرعبـــة، وكان كل منها يحاول أن يكون مختلفًا، لكنها تركت نتائج شبحية.

ومع ذلك، فهناك ثلاثة أنماط تمتعت بدرجة من النجاح التجارى واســـتمرت لفترة أطول، بل ربما أيضًا حققت نجاحًا نقديًا. وفى وراثة لتقاليـــد الفـــيلم القـــديم "كابيريا" (١٩١٤)، عاد ما يسمى "الفيلم التاريخى الأسطورى" فى هيئة معاصـــرة مع فيلم "أعمال هرقل" (١٩٥٨) لبيترو فرانشيسكى، وازدهر حتى عام ١٩٦٤. أن هذا النمط قدم أبطالاً من نوعية الرجل القوى، يدعى فى العادة هرقل أو ماشيست، ويؤديه الممثل الأمريكى والبطل العالمى السابق فى كمال الأجسام ستيف ريفيـــز، وقد حقق هذا النمط بعض التميز، خاصة عندما أضيف إليه حس الفكاهة فى أفـــلام

مثل "هرقل يهزم أطلانطا" (١٩٧١) لفيتوريو كوتافافى، أو عندما تكون به مسحة من السخرية الذاتية كما فى فيلم "التيتان" (١٩٦١) لدوتشيو تيسارى.

وحوالى الوقت ذاته، كان فيلم "مصاصو الدماء" (١٩٦٥) لريكاردو فريدا، وفيلم "قناع العفريت" (١٩٦٠) لماريو بافا بداية لنمط جديد فى سينما الرعب الإيطالية، التى تمتعت بنمو ملحوظ فى العقدين التاليين. وعند داريو أرجنتينو وجد فيلم الرعب أكثر القادرين على تصوير الوحشية، فمبالغته الشكلية جعلته مخرجًا له جمهوره الخاص سواء فى شباك التذاكر، أو عند بعض أبناء الجيل الشاب من النقاد.

كما لعبت أفلام "الويسترن الإيطالى" أو "الويسترن الإسباجيتى" دورًا مهمًا مشابهًا سواء من حيث النوعية أو الزمن الذى استغرقته، فبين عامى ١٩٦٤ و١٩٧٥ صنع ٣٩٨ فيلمًا من هذا النوع، عادة بالمشاركة الفرنسية أو الإسبانية أو الألمانية، وفى ذروة ازدهار هذا النمط، فى عام ١٩٦٨، صنع ٧٢ فيلمًا خلال عام واحد. ومن أهم مميزات هذا النمط هو استخدامه للعنف السادى المازوكى المفرط، الذى وصل إلى حد الكاريكاتير والمحاكاة الساخرة. وكان سيرجى ليونى أكثر المخرجين موهبة فى هذا النمط، لكن أفضل أفلامه لم يكن من الويسترن، وإنما ملحمة عن عالم العصابات، وهو "كان ياما كان فى أمريكا" (١٩٨٤) الذى كان أحد أعظم الأفلام الإيطالية القليلة فى الثمانينيات.

التدهور العام والإصلاح الجزئى

"كل واحد ونفسه، لكن الكارثة تقع على الجميع"، هذا كان هو عنوان دراسة عن صناعة السينما الأوروبية نشرت فى عام ١٩٧٩ فى الصحيفة الفرنسية "لوموند". لقد لاحظت الدراسة تراجعًا عامًا ومتزايدًا فى عدد الجمهور فى جميع أنحاء أوروبا، ولكن فى إيطاليا كان الأمر أقرب إلى الكارثة: انهيار فى عدد التذاكر المباعة من ٥١٤ مليونًا فى عام ١٩٧٦ إلى ٢٧٦ مليونًا فى عام ١٩٧٩. وشهدت

الأعوام التالية تراجعًا مستمرًا، إلى ١٦٥ مليونًا في ١٩٨٣، و١٢٠ مليونًا في عام ١٩٨٦، و٩٠ مليونًا فقط في عام ١٩٩٢. وبالإضافة إلى العوامل التي شاركت إيطاليا فيها الدول الأوروبية الأخرى، بما فيها شرق أوروبا، فإن انهيار السوق الإيطالية كان راجعًا أيضًا إلى ظروف محلية خاصة، من أهمها إهمال الصناعة على يد الدولة، أو الطبقة السياسية الحاكمة، والتزايد السريع بعد عام ١٩٧٦ لعدد محطات التليفزيون الخاصة التي كانت برامجها تدور حول بث الأفلام التي وصلت إلى ١٥٠٠ فيلم كل أسبوع. لقد أدى هذا التزايد غير المنضبط إلى إحكام قبضة سيلفيو بيرلسكوني الاحتكارية على مجموعة فينيفيست، بالثلاث شبكات التليفزيونية التي تملكها وعدة شبكات أخرى تحت سيطرتها غير المباشرة، في منافسة صريحة مع الثلاث شبكات الحكومية "راي". لقد كان تأثير ذلك على حرية الإنتاج السينمائي حادًا وخطيرًا، فمنذ عام ١٩٨٨ كان ٨٠ بالمئة من الأفلام الروائية الإيطالية الطويلة يتم تمويلها بدرجة أو أخرى من خلال هذه المجموعات الاقتصادية.

وفي النصف الثاني من السبعينيات، وكانعكاس للتدهور العام في المناخ الاجتماعي والسياسي للبلاد (الإرهاب، والجريمة المنظمة، والمخدرات، وأزمات المؤسسات السياسية)، حدث للكوميديا الإيطالية تحول عميق، فترات "الأساتذة" القدامى – كومنيشيني ومونيشيللي وريزي وسكولا – تحول إلى أسلوب أكثر خشونة وحدة درامية بل أكثر فظاظة في بعض الأحيان. وظهر جيل جديد من الممثلين المخرجين خلال الثمانينيات التقطوا هذا الاتجاه، وكان من أهمهم ماسيمو ترويزي، وماورتزيو نيكيتي، وكارلو فيردوني، وفرانشيسكو نوتي، وروبيرتو بينيني، وانفتح الطريق أمام هؤلاء الكوميديين الجدد بفيلم ناني موريتي "أنا الحاكم المطلق" (١٩٧٦) الذي تم تصويره بكاميرا سوبر ٨ ليتم تكبيره إلى ١٦ مم، وتلاه أفلام "إتش بومبو" (١٩٧٨)، و"أحلام سعيدة" (١٩٨١)، و"بيانكا" (١٩٨٤) و"انتهى القداس" (١٩٨٥) و"اليمامة الخشبية الحمراء" (١٩٨٩). لم يكن موريتي كوميديًا بقدر ما كان خفيف الظل، وكان له صلة وثيقة بجيل شباب الستينيات أكثر من

علاقته بأقرانه، لذلك فإن أفلامه تتسم بالاهتمام المتعاطف والساخر معًا بتفاصيل حياة الشباب فى المدن، وبمشكلة أساليب السرد الجديدة، والحزن العصابى، والبحث عن قيم جديدة أو العودة إلى القيم القديمة، كرد فعل على الواقع المعاصر الذى كان يعانى بدرجة غير مسبوقة من التشتت والانحطاط والابتذال. "إنه ليس ميتًا.. إنه مغمى عليه فقط" (١٩٨٦) كان عنوان فيلم لفيلتشى فارينا، لكنه يمكن أن يكون أيضًا وصفًا لحالة السينما الإيطالية فى التسعينيات. لقد تحدث البعض أن ذلك ليس إلا قمة جبل الجليد العائم، الذى لا نرى من سطحه إلا القليل.

خلال الثمانينيات، تراجع إنتاج الأفلام الروائية إلى ثمانين أو تسعين فيلمًا كل عام، لم يكن إلا نصفها هو الذى يتمتع بالتوزيع الكامل والعرض فى دور العرض. فقد سيطرت هوليوود على السوق، لتستولى على ٧٠-٧٥ بالمئة من عائدات شباك التذاكر، ولم تترك إلا ٢٠ بالمئة فقط للأفلام المصنوعة محليًا، إنها حالة شبه غيبوبة تعيشها السينما الإيطالية فى هذه الفترة، وليس هناك إلا عدد قليل (وإن لم يكن دائمًا من الشباب) من الفنانين الموهوبين قادرون على ترك أثر يذكر داخل إيطاليا أو خارجها. وعلى الرغم من حصول جوزيبى تورناتورى على الأوسكار عن أفضل فيلم أجنبى عن ثانى أفلامه "سينما باراديزو" (١٩٨٩)، وجابرييل سالفاتوريس عن خامس أفلامه "البحر المتوسط" (١٩٩١)، فإن جانى أميليو هو الذى يستحق التقدير فى تلك البانوراما المحبطة للسينما الإيطالية فى نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات. لقد ولد فى عام ١٩٤٥، وبدأ حياته الفنية بالعمل فى شبكة راى التليفزيونية خلال السبعينيات، وبدأ فى جذب اهتمام الجمهور كمخرج روائى مع فيلمه "ضربة فى القلب (١٩٨٢)، وهو واحد من أفلام قليلة عن تيمة الإرهاب، وواحد من أفضلها أيضًا. أما فيلمه "أبواب مفتوحة" (١٩٩٠) فيدور حول مشكلات العدالة فى صقلية، لكن فيلمه "خاطف الأطفال" (١٩٩٢) استطاع أن يوائم فكرته الأرستقراطية الرفيعة عن السينما لاحتياجات قصة عاطفية مؤلمة توازن بين العاطفة والاهتمام السياسى، لذلك حقق الفيلم نجاحًا جماهيريًا.

وفى نهاية عام ١٩٩٢، وفى الجو المثير لمهرجان تورينو للشباب العــالمى للسينما، أجريت دراسة بواسطة النقاد والــصحفيين والدارســين لتحديــد "خمــسة مخرجين شبان لعام ٢٠٠٠"، وكان من بين الأسماء الخمــسة برونــو بيجــونى، وسيلفيو سولدينى اللذان يعملان فى ميلانو، ودانييل سيرجى المقيم فــى تورينــو، والرابع هو المخرج المسرحى الموهوب ماريو مارتونى، الذى صنع فــى نــابولى أول أفلامه "موت عالم رياضيات من نابولى" (١٩٩٢). وكان الوحيد من فينيــسيا هو كارلو ماتزوكوراتى الذى أخرج ثلاثة أفلام وهو الذى يقيم فى روما، المــوطن التقليدى لجزء كبير من العالم السينمائى. وربما يكــون المــيلاد الجديــد للــسينما الإيطالية سوف يأتى من ذلك التحول بعيدًا عن روما فى اتجاه تنوع لامركزى قــد بدأ بالفعل.

فيديريكو فيلليني

(١٩٢٠ـ١٩٩٣)

رفض أورسون ويلز يومًا أعمال فيلليني باعتبارها أحلام صبي ريفي في المدينة الجديدة، وعندما ظهر فيلم فيلليني "روما" في عام ١٩٧٢، قوبل بالحفاوة البالغة باعتباره الجزء الأخير ـ بعد "الحياة اللذيذة" (١٩٦٠) و"ساتيريكون" (١٩٦٩) من ثلاثية عن المدينة الأبدية ـ دار التعلم والعاهرة العظمى ـ التي هبط إليها فيلليني من مسقط رأسه في مدينة ريفية من ريميني، وهي المدينة الأبدية التي أقام معها علاقة أقل عاطفية وأكثر كراهية. أن روما وموطنه في إقليم رومانيا هما القطبان اللذان يشكلان سينما فيلليني، كما أنهما يشكلان جذوره؛ فأبوه أوربانو كان بائعًا متجولاً من إقليم رومانيا، بينما كانت أمه إيدا باريباني من روما. وبعد عشرين عامًا من "العاطلون" (١٩٥٣)، ذهب فيلليني عائدًا في "أماركورد" (١٩٧٣) إلى ريميني التي كان قد زارها في "المهرجون" (١٩٧٠). وحتى الفيلم الذي حقق له الشهرة العالمية "لاسترادا (١٩٥٤) فيدور على الهضبة الجرداء الكئيبة وسط إيطاليا، وهو الفيلم الذي يمكن رؤيته كرحلة مثالية بين روما وإقليم رومانيا. وفي مناسبتين اثنتين فقط رحل إلى خارج إيطاليا، في كازانوفا (١٩٧٦) و"السفينة تبحر" (١٩٨٣)، وحتى فيهما فإنه لم يذهب بعيدًا. لقد صنع طوال حياته الفنية ٢٤ فيلمًا وثلاثة أفلام قصيرة عبر أربعين عامًا، بدءًا من "أضواء المنوعات" (١٩٥٠) وحتى "صوت القمر" (١٩٩٠)، وكان الفيلم الوحيد الذي يعتمد على مصدر روائي معاصر هو رواية إيرمانو كافاتزيني "قصيدة مجنونة القمر" (١٩٨٧).

وحتى في أفلامه المبكرة، عندما كانت الواقعية الجديدة تسود في شكلها الحرفي، فإن فيلليني فضل أن يعتمد على منابع ذاتية من الذاكرة والخيال كمصدر لإلهامه. ومنذ فيلم " $\frac{1}{2}$ ٨" (١٩٦٣) بتصويره لمخرج عاجز عن إكمال فيلمه

حتى يمكنه أن يجعل من ذكرياته شيئًا ذا معنى، فإن هذه النزعة للسيرة الذاتية قد أصبحت أكثر وضوحًا. وإنه يعتبر ـ وإن كان ذلك مدحًا أو ذمًا ـ أكثر المخرجين الإيطاليين الكبار التصاقًا بالسيرة الذاتية، بسبب الطريقة التى يصنع بها من نفسه "فرجة" بالمعنى الحرفى للكلمة فى دوران حول الذات بشكل يصل إلى درجة الوسواس القهرى. أن سيرته الذاتية لا تأخذ إلا نادرًا شكل البحث الروحى العميق، لكنها تعبر عن نفسها فى احتفال كارنفالى من الصور المستمدة من مصادر جماعية وفردية معًا. وبفضل قدرته على إطلاق ذاكرة وخيالات الآخرين ـ كما يفعل مع نفسه ـ فإن على الأرجح أن أعمال فيللينى سوف ينظر إليها فى المستقبل كبصيرة نفاذة نادرة فى تاريخ إيطاليا القرن العشرين، منذ "الفاشية العادية" للثلاثينيات التى تأملها من وجهة نظر الحاضر فى "أماركورد"، وحتى روما الكوزموبوليتانية فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات. وبلا شك فإن مكانًا خاصًا هنا سوف يكون للبانوراما العريضة لحياة الطبقة الراقية فى روما فى "الحياة اللذيذة"، لكن إجماعًا نقديًا فى إيطاليا وخارجها على أن "$\frac{١}{٢}$ ٨" هو أكثر الأفلام تمثيلاً لفيللينى بمزيج المعاصرة والذكريات.

لقد كان فيللينى أكثر من كونه مخرجًا لأفلام فردية، فقد كان "مؤلفًا" لمجمل أعماله التى تتماسك فى وحدة واحدة، وقد يكون الطابع أو الأسلوب قد تغير عبر الأعوام، كما تغير هو وتغير المجتمع وتغير العالم، لكن أفلامه استمرت وتطورت بنفس التيمات والأفكار.

موراندو موراندينى

من أفلامه:

"أضواء المنوعات" (١٩٥٠) بالاشتراك مع ألبرتو لاتوادا، "الشيخ الأبـــيض" (١٩٥١)، "العاطلون" (١٩٥٣)، "لاسترادا" أو "الطريـــق" (١٩٥٤)، "الـــشقراوات" (١٩٥٥)، "ليالى كابيريـــا" (١٩٥٦)، "الحيـــاة اللذيـــذة" (١٩٦٠)، "بوكاشـــيو ٧٠" (١٩٦١ـــ إحـــدى الفقـــرات)، " ٨ $\frac{١}{٢}$" (١٩٦٣)، "جوليتـــا والأرواح" (١٩٦٥)، "تواريخ غير عادية" (١٩٦٨ـــ إحدى الفقرات)، "ســـاتيريكون فيللينـــى" (١٩٦٩)، "المهرجـــون" (١٩٧٠)، "رومـــا" (١٩٧٢)، "أمـــاركورد" (١٩٧٣)، "كازانوفـــا" (١٩٧٦)، "بروفة للأوركسترا" (١٩٧٨)، "مدينة النساء" (١٩٨٠)، "وتبحر السفينة" (١٩٨٣)، "جينجر وفريد" (١٩٨٥)، "المقابلة" (١٩٨٨)، "صوت القمر" (١٩٩٠).

بيرناردو بيرتولوتشى

(١٩٤١-)

مع فيلم "الإمبراطور الأخير" (١٩٨٧) وصل إلى قمة النجاح بيرناردو بيرتولوتشى، ابن أتيليو أحد أعظم الشعراء الإيطاليين فى القرن العشرين، وشقيق جوزيبى المخرج السينمائى الشهير. حقق هذا الفيلم الإعجاب من الجمهور العالمى ومعظم النقاد على السواء، بالإضافة إلى أعضاء الأكاديمية الذين رشحوه لتسع جوائز أوسكار حصل عليها جميعًا.

إن هذا المجال كان بعيد المنال عن بدايته فى عام ١٩٦٢، عندما كان الشاب ابن الواحدة والعشرين من بارما، الذى نشر ديوانًا صغيرًا من الشعر حصل على جائزة فياريجو منذ الأسبوع الأول والذى عمل مساعدًا لبازولينى فى فيلم "أكاتونى" (١٩٦١)، استطاع أن يخرج فيلمه الأول "الحاصد الكئيب" (كناية عن الموت – المترجم) الذى لم يهتم به الكثيرون، لكنه حصل على مزيد من الاهتمام مع فيلمه الثانى "قبل الثورة" الذى يعتبر سيرة ذاتية تقع فى منطقة بين العاطفة والأيديولوجيا. وتلا ذلك بسنوات عديدة من البطالة الاضطرارية، لم يقطعها إلا عمله فى الفيلم التسجيلى التليفزيونى الطويل "حياة رجل بترول"، والفيلم القصير "الألم" مع جوليان بيك والمسرح الحى، وفيلم تجريبى غريب على طريقة جودار، ومقتبس عن ديستوفسكى، "الشريك" أو "القرين" (١٩٦٨).

وفى عام ١٩٧٠ جاء فيلمان وضعاه على بداية الطريق إلى النجاح الجماهيرى والنقدى العالمى: "خطة العنكبوت"، و"الممتثل" عن رواية لألبرتو مورافيا. كان الفيلمان يدوران فى إيطاليا الفاشية، ويكتشفان جذور البرجوازية فى

الفاشية، ويركزان على تيمة الأدب. كما دشن الفيلمان مرحلة من التعاون المهم، "خطة العنكبوت" مع مدير التصوير فيتوريو ستورارو، و"الممتثل" مع مصمم المناظر فيرناندو سكارفيوتى والمونتير كيم أركلى. وبهذين الفيلمين بدأت أفلام بيرتولوتشى فى اكتساب إيقاعه ومظهره المميزين، بالإضاءة المنتشرة، والألوان الدافئة، والإيقاع المسترخى الذى تقطعه أحيانًا انفجارات عنف صارخ.

وتعززت شهرته العالمية مع "فضيحة نجاح" فيلمه "التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٣)، الذى ساعده الأداء غير العادى لمارلون براندو، وحصد الفيلم ١٦ مليونًا من الدولارات فى أمريكا، وهى أعلى أرقام فى تاريخ السينما الإيطالية، على الرغم من الحصار القضائى الذى طارد الفيلم ومنعه فى بعض الولايات.

وتلا ذلك فيلم "١٩٠٠" (١٩٧٦) ليتتبع حياة اثنين من الشخصيات: فلاح ومالك الأرض، ولدا فى نفس اليوم فى عام ١٩٠٠ فى ضيعة ريفية بوسط إيطاليا. يقع الفيلم فى جزءين ومدته ٣٢٠ دقيقة، (تم اختصاره فيما بعد إلى ٢٤٠ دقيقة)، وهو عمل جدير بالطموح فى اتساع رؤيته، ويعتمد على جدل المتناقضات؛ فهو فيلم عن الصراع الطبقى فى إيطاليا، على الرغم من أنه حصل على التمويل من أمريكا، وقام بتمثيله فريق من أنحاء العالم، وحاول أن يدمج الميلودراما الهوليوودية لفيلم "ذهب مع الريح" مع الواقعية الاشتراكية، ويستحق المشهد الأخير مكانة فيلم صينى عن الباليه. إنه يبدو كميلودراما سياسية، نصف ماركسية ونصف فرويدية مع إيماءة إلى فيردى.

ومثل "التانجو الأخير"، كان "١٩٠٠" إنتاجًا مشتركًا عالميًا، فالفنيون من أوروبا، لكن صنعه وتوزيعه تمًا من خلال قواعد التسويق كما تضعها الشركات الأمريكية التى مولته وحصلت على حق التوزيع العالمى. وقد أدت الصعوبات مع الموزعين (التى تشبه ما عاشه فيسكونتى فى فيلمه "الفهد" فى أوائل الستينيات) إلى أن يبحث بيرتولوتشى عن اتفاقات إنتاجية تفرض عليه هذا القدر من القيود. وكان فيلماه التاليان إنتاجًا إيطاليًا، بينما كانت عودته إلى الإنتاج العالمى مع "الإمبراطور

الأخير" من خلال المنتج المقيم بريطانيا جيريمى توماس، الذى ظل منتجه لفيلمـــى "السماء التى تظلنا" (١٩٩٠) و"بوذا الصغير" (١٩٩٣).

كان فيلمه "القمر" (١٩٧٩) ميلودراميًا فى جوهره مثل "١٩٠٠"، عن علاقة أم وابن، وفى العلاقة المحرمة التى تكمن فى الفيلم ــ المت× يلة بشكل أو بآخر ــ كان جوهر الفيلم.ومع فيلم "مأساة رجل سخيف" (١٩٨١) حــاول بيرتولوتــشى أن يتعامل مع حالة إيطاليا فى السبعينيات بكل صعوبتها وتشوشها وعنفهــا، وللمــرة الأولى فإن الفيلم يروى من خلال وجهة نظر الأب. أما "السماء التى تظلنا" (عــن رواية لبول باولز) فيهرب من العالم الأوديبى (فيما عدا حبكة فرعية تتناول علاقة أم وابن)، وهو قصة حب، لكنه الحب المرتبط بالألم والمــوت والتــدمير الــذاتى. وعلى النقيض، كان "بوذا الصغير" على غير المتوقع فيلمًا رائقًا، لا يحتوى علـــى صراعات طبقات أو نزعات جنسية معذبة، على الأقل بشكل مؤقت.

موراندو موراندينى

من أفلامه:

"الحاصد الكئيب" (١٩٦٢)، "قبل الثـــورة" (١٩٦٤)، "الـــشريك" (١٩٦٨)، "الألم" (١٩٦٩– فقرة)، "خطة العنكبوت" (١٩٧٠)، " التانجو الأخير فى بـــاريس" (١٩٧٣)، "١٩٠٠" (١٩٧٦)، "القمر" (١٩٧٩)، "مأساة رجل ســـخيف" (١٩٨١)، "الإمبراطور الأخير" (١٩٨٧)، "السماء التى تظللنـــا" (١٩٩٠)، "بـــوذا الـــصغير" (١٩٩٣).

فرانكو كريستالدى

(١٩٢٤ـ١٩٩٢)

إن جانبًا كبيرًا من قوة السينما الإيطالية وضعفها بعد عام ١٩٤٥ يمكن رؤيته فى النشاطات المغامرة لمنتجيها، سواء الأسماء الشهيرة مثل كارلو بونتى ودينو دى لورينتس، أو الأسماء الأقل شهرة وإن لم تكن أقل أهمية، مثل ريكاردو جوالينو فى شركة لوكس، أو جوفريدو لومباردو فى شركة تيتانوس. لكن أكثرهم نجاحًا، سواء على مستوى تماسك الأعمال وجودتها وذكائها ودقتها فقد كان بلا شك فرانكو كريستالدى.

كان أصغر قليلاً من بونتى أو دى لورينتس، ووصل إلى روما من موطنه فى تورينو فى عام ١٩٥٣، وأحضر معه ذوق وإهمال واهتمامات رجل رفيع الثقافة مع مرونة عملية فى عالم الأعمال والمال، وشخصية قوية، وشجاعة، وقدر من الحدس يتميز به مستثمر كرس حياته لعمله الذى اختاره. لقد كان يستطيع أن يقرأ السيناريوهات ويقيم اختبارات الشاشة بنفس القدر من الإجادة التى يقرأ بها ويقيم بها جدول الميزانية.

أنتجت شركة فيديس حوالى مئة فيلم منذ عام ١٩٣٥، وحدها أو بالاشتراك مع شركة أخرى، ومن هذه الأفلام الأعمال الأولى أو الثانية لفرانشيسكو روزى، وماركو بيلوكيو، وجيلو بونتيكورفو، وإيليو بيترى، وفرانشيكو مازيللى، وأخيرًا وليس آخرًا جوزيبى توناتورى، الذى أعاد كريستالدى نفسه صياغة فيلمه "سينما باراديسو" (١٩٨٨) على نحو مبدع قبل أن يحصل على الجائزة الثانية فى مهرجان كان وعلى أوسكار أفضل فيلم أجنبى.

وبالإضافة إلى دوره فى تعزيز المواهب الجدية، فإنه عمل أيضًا مع فيللينى فى "أماركورد" (١٩٧٣) و"تبحر السفينة" (١٩٨٣)، ومع فيسكونتى فى "الليالى

البيضاء" (١٩٥٧) و"ساندرا" (١٩٦٤)، والعديد من المخرجين المعـــروفين، كمـــا دخل فى عالم الإنتاج التليفزيونى مع جوزيبى مونتالدو فى "ماركو بولو" (١٩٨١). أن قائمة نجاحاته العالمية تضم فـــيلم مـــاريو مونيـــشيللى "أشـــخاص مجهولـــون" (١٩٥٨)، وبيترو جيرمى "الطلاق على الطريقة الإيطالية" (١٩٦١)، ولوى مـــال "لاكومب لوسيان" (١٩٧٣) وجان جاك أنو "اسم الـــوردة" (١٩٨٦). وقـــد فـــازت أفلامه بثلاث جوائز أوسكار، وأربع سعفات ذهبية من مهرجان كان، وثلاثة أســـود فى فينيسيا، بالإضافة إلى حشد من الجوائز الأقل. لقد حاول أن يخطـــط مـــستقبلاً جماعيًا لسينما إيطالية جديدة على طريقة الموجة الجديـــدة الفرنـــسية، وأن يـــضع مجموعة من المبادرات والاستثمارات للسينما على المستوى المتوسط: فقـــد بنـــى استوديوهاته الخاصة، وبدأ فى مدرسة للممثلين الشبان غير المعروفين الذين تعاقـــد معهم فيما بعد، ومن بينهم كلوديا كاردينالى التى أصبحت زوجته، كما وضع نظامًا لكتابة السيناريو باستخدام أفضل الكتاب الذين استطاع أن يجدهم. كما نظمت شركة فيديس أيضًا أول إنتاج مشترك بين إيطاليا والاتحاد الـــسوفيتى "الـــستار الأحمـــر" (١٩٦٩) لميخائيل كالاتوزوف. وكان يتتبع كل فيلم عن قرب خلال مراحل ما قبل الإنتاج، والتصوير، وما بعد التصوير. وبدون كريستالدى، كانت بانوراما الـــسينما الإيطالية المعاصرة سوف تصبح أفقر على نحو ملحوظ. وعندما مـــات وضـــعت إحدى الصحف فى نعيه وصفه بعبارة "المنتج والجنتلمان".

موراندو موراندينى

من أفلامه (كمنتج):

"الليالى البيضاء" (١٩٥٧) لفيسكونتى، "أشخاص غير معـــروفين" (١٩٥٨) لمونيشيللى، "وصول التيتـــان" (١٩٦١) لتيـــسارى، "الـــسفاح" (١٩٦١) لبيتـــرى، "الطلاق على الطريقة الإيطالية" (١٩٦١) لجيرمى، "سالفاتورى جوليانو" (١٩٦٢) لروزى، "فتاة بـــوبى" (١٩٦٣) لكومينـــشينى، "الـــصحبة" (١٩٦٣) لمونـــشيللى، "مخدوعة ومهجورة" (١٩٦٣) لجيرمى، "ساندرا" (١٩٦٤) لفيـــسكونتى، "الـــستار الأحمر" (١٩٦٩) لميخائيل كالاتوزوف، "باسم الأب" (١٩٧١) لبيلوكيـــو، "قـــضية ماتييه" (١٩٧٢) لروزى، "أمـــاركورد" (١٩٧٣) لفيللينـــى، "لاكومـــب لوســـيان" (١٩٧٣) للوى مال، "اسم الـــوردة" (١٩٨٦) لأنـــو، "ســـينما بارديـــسو" (١٩٨٨) لتورناتورى.

إسبانيا بعد فرانكو

بقلم: مارشا كيندر

كما كانت الحرب الأهلية الأمريكية بين عامى ١٩٣٦ و١٩٣٩ يطلق عليها فى العادة "بروفة" للحرب العالمية الثانية، فإن الانتقال السريع لإسبانيا من عصر فرانكو الفاشى إلى الديمقراطية كان النموذج الذى سار فيه عصر الحرب الباردة — الذى ساد بعد عام ١٩٤٥— إلى الانهيار فى نهاية الثمانينيات. ولقد لعبت السينما الإسبانية دورًا مهمًا فى تجسيد تحول إسبانيا نحو الديمقراطية، ليس فقط بعد وفاة فرانكو فى عام ١٩٧٥، وإنما أيضًا فى السنوات التى سبقتها، فمنذ الخمسينيات كان السور المحكم الذى يحيط بإسبانيا قد بدأ فى الانفتاح على المؤثرات الأجنبية، وظهرت سينما إسبانية جديدة على المسرح العالمى.

إرخاء القبضة الديكتاتورية

طبقًا للمؤرخ ستانلى بين (١٩٨٧-١٩٨٨) فإن إسبانيا شهدت عملية من ثلاث مراحل لإزالة الفاشية، وهى العملية التى بدأت مع إدراك فرانكو أن هتلر وموسولينى قد يخسران الحرب العالمية الثانية، وتسارعت مع ذروة الحرب الباردة (١٩٤٥-١٩٥٧) عندما بدأت إسبانيا فى التحول إلى الديمقراطيات الأوروبية التى انتعشت جزئيًا بسبب خطة مارشال الأمريكية، وتشكلت خلال الستينيات من خلال سياسة "الانفتاح" التى كان يشجعها وزير الإعلام والسياحة الجديد فى حكومة فرانكو، مانويل فراجا إيربانى. أن هذا التوجه نحو الليبرالية كان يتضمن مفارقة مزدوجة، الأولى هى أنه على الرغم من الانفتاح على الاستثمارات الأجنبية، فإن نظام فرانكو ظل يفرض ثقافة واحدة داخل الوطن. أن هذا التعارض كان مركزًا لاهتمام صناع الأفلام الذين أرادوا خلق سينما معارضة يمكن لها أن تعرض صورة مختلفة لإسبانيا سواء داخل الوطن أو خارجه. ومع ذلك فإن المفارقة الأخرى أن صناع الأفلام هؤلاء ساعدوا فى إنجاز أهداف فرانكو، خاصة عندما حصلت أفلامهم على جوائز محترمة فى المهرجانات العالمية، لتوضح أن إسبانيا التى تم تحديثها أصبحت الآن قادرة على خلق ثقافة معارضة والتسامح معها.

إن هذه التناقضات تظهر واضحة فى فيلم "مرحبًا يا مستر مارشال" (١٩٥٢) الذى كان الفيلم الإسبانى الرسمى للدخول فى مهرجان كان السينمائى. أن هذه الكوميديا الساخرة الذكية (التى اشترك فى كتابتها لويس بيرلانجا وخوان أنطونيو بارديم) تصور أهل قرية صغيرة فى إقليم قشتالة، يتنافسون مع الإسبان الآخرين على نصيبهم من خطة مارشال بارتداء ملابس الغجر ومصارعى الثيران التى تكتمل بديكورات سينمائية زائفة. أن هذا الوهم السينمائى قد بدأ نمطًا فيلميًا جديدًا يعرف "بالإسبانيولى" ويؤكد على الصور الإقليمية للأندلس الغربية كأنماط ثقافية لكل أنحاء إسبانيا ـــ أن هذا الفيلم يقدم معالجة مزدوجة لما يسمى السينما "القومية"، من خلال الوحدة المصطنعة المفروضة داخل الوطن على حساب الاختلافات الثقافية والإقليمية لكى تنشر خارج الوطن سلعة "وطنية" مميزة. أن لأهالى القرية احتياجاتهم "الحقيقية"، من ذلك النوع الذى كان يظهر فى سينما الواقعية الجديدة الإيطالية، لكنهم يتحولون إلى خيالات هوليوودية تجعلهم أكثر تورطًا فى الديون. وفى سلسلة من الأحلام المضحكة، نراهم يصورون احتياجاتهم من خلال صور سينمائية أجنبية اكتسبت صفة المحلية. أن العمدة يحلم بأنه "الشريف" فى "صالون" يقوم بما يفعله رعاة البقر بالضبط فى أفلام الويسترن الهوليوودية، لكن عندما يعود النجم الغنائى فى الصالون إلى "الإسبانيولى" فإنه يرتد إلى الأنماط القديمة، بينما يحلم فلاح بأن جرارًا سوف يهبط عليه من السماء بواسطة طائرة، وعلى الرغم من أن الجرار والطائرة يحملان علامة الولايات المتحدة الأمريكية فإن الأسلوب الذى يظهران به يشبه الواقعية الاشتراكية السوفيتية. وهكذا فإن الفيلم يوضح كيف أن المواصفات الأجنبية يمكن أن تحاكى من خلال خلق صور هجين عن طريق لغة سينمائية قادرة على تحدى ثقافة عصر فرانكو الواحدة والموحدة.

إن المعارضة النقدية لسينما نظام فرانكو أخذت شكلاً رسميًا خلال أربعة أيام من مايو عام، ١٩٥٥ انعقد فيها مجلس قومى فى جامعة سالامانكا. ومثل

الاجتماعات فى مدينة أوبرهاوزن التى أدت إلى السينما الألمانية الشابة فى أواخر الثمانينيات، فإن "مناقشات سالامانكا خلقت حالة من النقد العنيف ضد الحالة الراهنة للسينما: "بعد ستين عامًا من الأفلام، فإن السينما الإسبانية لاتزال غير مؤثرة سياسيًا، وزائفة اجتماعيًا، وبلا قيمة ثقافيًا، وغير موجودة جماليًا، ومعوقة صناعيًا". وعلى الرغم من أن الذى كتب هذا التقرير هو بارديم (عضو الحزب الشيوعى الإسبانى)، فإن طيفًا واسعًا من المشاركين فى المجلس من كل الاتجاهات السياسية شاركوه الرأى، بمن فيهم خوسيه ماريا جارسيا إسكويدرو، وكيل الوزارة السابق لشئون السينما، الذى كان قد أجبر على الاستقالة فى عام ١٩٥٢ بسبب عدم تأييده "الاهتمام الوطنى" بفيلم Alba de America (١٩٥١)، وهو فيلم درامى ذو ميزانية عالمية كان فرانكو شخصيًا يؤيده، بينما كان إسكويدرو يدعم أول فيلم إسبانى من نزعة الواقعية الجديدة "أخاديد" (١٩٥١)، الذى أخرجه عضو الكتائب الفاشية الإسبانية السابق نيفيس كوندى.

فى سالامانكا نظر صناع الأفلام من اليسار واليمين إلى الواقعية الجديدة الإيطالية كنموذج، ووضعوها فى مواجهة مواضعات هوليوود واستخدموا هذا الجدل الديالكتيكى لكى يصنعوا العديد من الأفلام المهمة لتلك الفترة. وفى عام ١٩٧١ أعيد إحياء هذا الجدل على يد بازيليو مارتين باتينو (أحد منظمى المجلس القومى) فى تجميعه الثورى للأفلام ذات الذاكرة الجماهيرية، "أغنيات ما بعد الحرب"، وصنع باتينو صورة مؤثرة من فيلم دى سيكا "سارقو الدراجات"، أحد الأفلام الواقعية الجديدة التى عرضت فى مدريد عام ١٩٥١ خلال أسبوع الفيلم الإيطالى الذى ترك تأثيرًا على بارديم وبيرلانجا. إنه يظهر البطل القادم من الطبقة العاملة يعلق صورة ريتا هيوارث فى إعلان فيلم "جيلدا"، وهى الصورة شديدة الجمال حتى إنها تشتت انتباهه وانتباه المتفرج بعيدًا عن الشارع حيث كانت الدراجة تتم سرقتها. لقد كانت هذه الصورة شديدة الدلالة على الاختيار الذى يواجه صانعى الأفلام فى إسبانيا خلال الخمسينيات، بين محاكاة توثيق الواقعية الجديدة

للمشكلات الاقتصادية الاجتماعية الضاغطة، أو اتباع الهروب الهليوودى إلى الفرجة المبهرة والميلودراما والنجومية.

كان فيلم بارديم "موت راكب دراجة" (١٩٥٥) واحدًا من أول الأفلام الإسبانية التى تحصل على جائزة كبرى فى مهرجان دولى، مستخدمًا هذا الجدل بين الواقعية الجديدة الإيطالية والميلودراما الهوليوودية للتعبير عن الخطاب السياسى الذى كان مقموعًا وممنوعًا من التعبير عنه بأشكال أخرى. والفيلم يتبنى لغة الميلودراما الهوليوودية السياسية، فى المونتاج وإستراتيجيات ربط المتفرج بالنص والسطح المصقول، والتأكيد على اللقطات المقربة الجميلة لصالح النجم. وعلى الرغم من ذلك فإنه يبالغ فى هذه المواضعات لكى يكشف عن تضميناتها الأيديولوجية وخاصة فى إعطاء الأفضلية للبرجوازية، ثم يمزق هذا الأسلوب بمشاهد جديدة تختزل فيها اللقطات ذات البؤرة العميقة حجم البطل ويقدر وضعه داخل الإطار الأوسع للصراع الطبقى.

يبدأ الفيلم بتصادم خارج الكادر بين سيارة تقل شخصين يعيشان علاقة غرامية خائنة ودراجة يركبها عامل. أن الحادثة تقع فى طريق مهجور كان فى السابق ساحة الحرب خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وهكذا يتلاقى عنف الماضى والحاضر على أرض واحدة. ومع ذلك، وعندما يقطع الفيلم إلى لقطة مقربة للعاشقين فى السيارة، يكون المتفرج قد أصبح داخل السرد الذى يحكى عن الميلودراما البرجوازية، بحيث ينجذب إلى التوحد مع القاتلين وليس مع الضحية المجهولة الذى لم نر جثته ووجهه، والذى يترك ليحتضر على قارعة الطريق. نحن لا نرى سوى إطار من دراجته، يدور فى مقدمة الكادر، وهى صورة تستدعى إلى الذاكرة "سارقو الدراجات".

إن هذا التعارض بين مجموعتى الجماليات الأجنبيتين ساعد على صياغة لغة دقيقة مباشرة "للسينما الإسبانية الجديدة"، وهو المصطلح الذى أدخله جارسيا إسكويدرو فى الستينيات عندما أعيد تعيينه بواسطة فارجا كمدير عام جديد للسينما،

وعندما بدأ فى الترويج رسميًا لهذا الفن السينمائى فى الخارج قال: "السينما راية... وعلينا أن ننشر هذه الراية... أن لم يكن باستطاعتك هزيمة هوليوود على أرضها [السينما التجارية]، فإنه يمكنك أن تنتصر عليها فوق أرض أوروبا: الذكاء". ومع ذلك فإن صناع الأفلام من جبهة المعارضة، كان لا يزال عدوهم الأول هو نظام فرانكو، الذى استمر فى فرض الرقابة داخل إسبانيا.

كان السينمائى الذى ذهب إلى أبعد مدى ضد الرقابة فى الستينيات هو باسكى المولد إلياس كويرخيتا، الذى شكل فريقًا جماعيًا خلق أسلوبًا مميزًا من عدم المباشرة يمكن أن يتعامل برهافة مع القضايا السياسية، وقد ضم فريقه المصور السينمائى البارع لويس جوادرادو، الذى كان مشهورًا بمحاكاة "السواد" الذى تميز به الفنانون التشكيليون الإسبان العظام من القرن السابع عشر مثل موريللو، وريبيرا، وزورابران، وفيلاسكويز، كما ضم الفريق المونتير بايلو ديل آمو، الذى طور أسلوبًا يقوم على الحذف الذى يمكن أن يقوم بعدة وظائف سردية، كذلك المؤلف الموسيقى لويس دى بابلو الذى كانت موسيقاه التعبيرية ذات الحد الأدنى من التقنيات توحى بالموسيقى التى لا يمكن التعبير عنها بالكلمات.

كانت أعمال كويرخيتا الأكثر شهرة فى الستينيات هى التى أخرجها كارلوس ساورا، الذى سرعان ما أصبح أهم "مؤلف" إسبانى مشهور عالميًا. لقد تبنى ساروا نموذج بونويل، ليمتد عنف اللغة السينمائية التى كانت تخضع للرقابة خلال حقبة فرانكو، مثلها فى ذلك مثل السياسة والجنس وتدنيس المقدسات. وفى فيلمه "الصيد" (١٩٦٥) كانت طقوس الصيد العنيفة بديلاً عن الحرب الأهلية ووحشيتها. وعلى الرغم من أن الصيد يمثل فى ثقافات عديدة مجازًا يرمز داخل السرد إلى العنف، فقد كان له معنى خاص فى إسبانيا، لأنه كان الهواية لفرانكو وأتباعه. أن كل شىء فى "الصيد"، مثل السرد المغلق فى دائرة ضيقة، وأماكنه المتسعة، وإيقاعاته العاطفية فى الحوار والميزانسين، وموسيقاه ومونتاجه الإيقاعيين، ولحظات الصمت والقفز على الحدث بأسلوب الحذف، والتبادل بين اللقطات المقربة جدًا واللقطات

البعيدة جدًا، وجرأته فى تجسيد العنف، كانت هذه العناصر جميعًا تقود بلا هوادة إلى النهاية المتفجرة فى إطلاق الرصاص والنتائج التى انتهى إليها. لقد كان لهذا التوزيع "الأوركسترالى" القوى للعنف تأثير قوى على المخرج الأمريكى سام باكينباه، الذى يقال إنه أخبر ساورا أن مشاهدته لفيلم "الصيد" قد غيرت حياته، وفى أفلام مثل "العصبة المتوحشة" و"كلاب من قش"، محاكاة واضحة لطريقة تجسيد العنف بهذا الأسلوب الإسبانى.

وفى فيلم "Peppermint Frappe" (١٩٦٧)، وهو فيلم تشويق نفسى أهداه ساورا إلى بونويل، يكشف عن أسطورة العنف والقسوة الوحشية التى تكمن تحت السطح الجميل لجماليات الفاشية والكاثوليكية الجديدة. إننا نرى عنفًا قليلاً على الشاشة، ولكننا نرى كيف تتحول الأشياء إلى مراكز للاهتمام المريض فى سياق الكاثوليكية المتزمتة وسياق رأسمالية الاستهلاك ما بعد الحداثية، بخطابيهما المتعارضين للقمع والتحرير، وهو المزيج الذى كان يدفع بإسبانيا وبطل الفيلم المقموع خوليان إلى حالة من الاضطراب النفسى.ومثل المشروب السام الذى يحمل الفيلم اسمه، والصورة الحديثة لإسبانيا التى كانت تروج لها تكنوقراطية نظام فرانكو، فإن سطح هذه الميلودراما زاخرة الألوان تثير متعة الفرجة لكن أعمالها مميتة.

وقد عرفت بداية السبعينيات باسم dictablanda، خلال الخمس أو الست السنوات من الديكتاتورية الرخوة التى سبقت موت فرانكو، وهى فترة كان فيها الفنانون الإسبان يصنعون طرقًا جديدة ضد الرقابة الحكومية، عندما تمتعت "السينما الإسبانية الجديدة" ببعض من أفضل نجاحاتها فى جميع أنحاء العالم.

يدور بناء فيلم فيكتور إيريثى "روح خلية النحل" (١٩٧٣) حول طفلة تعيد رسم بعض الصور التى رأتها فى نسخة عام ١٩٣١ لجيمس ويل عن "فرانكنشتاين"، إنها تستعمل هذه الصورة لكى تتعامل مع التجارب المؤلمة فى محيطها الإسبانى (فى قرية ريفية صغيرة من إقليم قشتالة فى أعقاب نهاية الحرب

الأهلية)، خاصة فى علاقتها مع هارب جمهورى تقبض عليه السلطات المحلية وتقوم بإعدامه، أو علاقتها مع أبيها الذى يعانى من خلاله من النفى الداخلى. أن الفيلم يتضمن أن أطفال عصر فرانكو هم أطفال فرانكنشتاين، أطفال وصلوا إلى النضج مبكرًا لكنهم توقفوا عن النمو الوجدانى بسبب الصدمات التاريخية التى لم يكن ممكنًا حتى ذلك الحين تصويرها على الشاشة. أن المشهد الافتتاحى يقدم بكثير من التفاصيل، إلى درجة الاهتمام الإثنوجرافى، الخصوصية الثقافية للتوزيع والعرض للواردات الهوليوودية، ليفصح عن القوة الهائلة للصورة السينمائية الأجنبية وتأثيرها على ثقافة فرض عليها أن تعيش فى عزلة كاملة. فى فيلم إيريثى ترى "عملية" إعادة النقش الثقافية أكثر من المواصفات الخاصة التى تتم إعادة نقشها، وهى العملية التى تعتمد تمامًا على الحذف المونتاجى، والعلاقة بين الصوت والصورة، والأصداء الثقافية والتاريخية.

وهناك معالجة مختلفة لقيمة "إعادة النقش" (أو نقل الصورة الهوليوودية) تظهر فى فيلم "المنتهكون" (١٩٧٥) للمخرج والمنتج خوسيه لويس بوراو، الذى كتب الفيلم بالاشتراك مع مانويل جوتيريز أراجون. وبعرض الفيلم قبل شهرين وفاة فرانكو، فإنه كان الفيلم الأول الذى يعرض فى إسبانيا بدون ترخيص من الرقابة، مما يساعده على أن يكون واحدًا من أعلى الأفلام الإسبانية إيرادًا حتى ذلك الفيلم.

يستكشف الفيلم الواقع القاسى تحت الوصف الزائف لإسبانيا فرانكو باعتبارها "غابة يسودها السلام"، ففى التصوير المبالغ فيه لأفعال الخيانة وسفاح القربى والقتل، يصور الفيلم سلسلة من التصرفات الوحشية التى تمارسها السلطة على الضحية، والصياد على الفريسة، والأب على الأطفال. أن كل الشخصيات إما كبار ذوو عواطف متصلبة أو أطفال يتحولون إلى ضحايا، بمن فى ذلك الحاكم المدنى الذى يمثل فرانكو (ولعب دوره بوراو نفسه)، أو البطل الصبيانى أنجيل الذى يحاول أن

يقيم علاقة محرمة مع أمه. ويقول بوراو إن بذرة الفيلم جاءت من الممثلة لولا جاوس، التى لعبت دور ساتورنا فى فيلم بونويل "تريستانا": "مثل ساتورن (زحل) الذى يلتهم ابنه فى لوحة جويا.. فإن ساتورنا تلتهم ابنها فى الغابة، لقد كان ذلك هو أصل الفكرة".

وعلى الرغم من الخصوصية الشديدة لمصدر الفيلم وتيماته، فإن بوراو يتبنى المواصفات الأسلوبية لأفلام الحركة الهوليوودية ـــ الشفافية، والخط الدرامى الممتد، والإيقاع، والمونتاج المقتصد. أن هذا المزيج مؤثر على نحو خاص فى المشهد القوى عندما يلقى أنجيل بأمه ـــ بالمعنى الحرفى للكلمة ـــ من سريرها لكى يستطيع النوم مع عروسه الجديدة، فهناك قطع مباشر من العاشقين الشابين فى الفراش إلى الأم مارتينا التى تم إبعادها، وقد جلست إلى طاولة تشرب وتبكى، ثم تذرع الغرفة جيئة وذهابًا فى عصبية كأنها تبحث عن طريقة للتنفيس عن غضبها. ويجمع شريط الصوت بين الريح وصرخات ذئبة مقيدة فى الخارج، أن هذه الصرخات تعبر عن ألم مارتينا كما تكشف عن الهدف الذى سوف يتحول إليه هذا الألم، وعندما يقطع الفيلم إلى لقطة عامة لمارتينا وهى تدخل مكانًا يشبه الكهف؛ حيث تتحرك الذئبة فى عصبية، فإننا نعلم ما سوف يحدث. ومع ذلك فإننا لانزال تحت تأثير صدمة وحشية الضرب، واللقطات القريبة للذئبة المحتضرة ووجه مارتينا. أن هذا المونتاج المتوازى يساعدنا على أن نرى أن الكلبة ليست فقط بديلاً لعروس أنجيل (التى سوف تقتلها مارتينا لاحقًا) وإنما هى بديل لمارتينا ذاتها (التى سوف تلقى مصيرًا مماثلا على يدى ابنها).ومن المشهد الذى يصور هذه الوحشية المفرطة دون استخدام كلمة واحدة، يقطع الفيلم مباشرة إلى لقطة عامة للوحة باستيل لمنظر طبيعى، الصورة الزائفة "لغابة فرانكو التى يسودها السلام"، التى كُشف عن خداعها بوسائل سينمائية خالصة.

فى عام ١٩٧٨ (وبعد ثلاثة أعوام فقط من موت فرانكو) كان لإسبانيا ديمقراطية برلمانية أعادت بناء الأمة إلى سبع عشرة مقاطعة تُحكم كل منها ذاتيًا، وكانت هذه اللامركزية المفاجئة واضحة أكثر فى التليفزيون عنها فى السينما، من جانب لأن الوسيط التليفزيونى أكثر مرونة ويومية، ومن جانب آخر بسبب الظروف الاقتصادية المتغيرة. وفى نفس الوقت الذى كان فيه الإنتاج السينمائى التليفزيونى يتراجع بشدة، كان هناك نمو درامى فى التليفزيون الإسبانى حدث سواء على مستوى المقاطعات الصغيرة (حيث كانت هناك سبع شبكات إقليمية جديدة تبث باللغات الإقليمية وتديرها الحكومات المحلية)، أو على مستوى إسبانيا كلها (ثلاث شبكات خاصة جديدة تدار وتمول جزئيًا عن طريق رؤوس أموال أوروبية). وبدخول الشركات متعددة الجنسية إلى هذه السوق، ارتفعت مبيعات الإعلانات فى التليفزيون الإسبانى سبعة أضعاف خلال الثمانينيات، وهو أسرع معدل للنمو فى أية بلد خلال تلك الفترة. تسببت هذه الزيادة فى الانخفاض الحاد فى معدل الذهاب إلى السينما (من ٣٣١ مليون متفرج خلال عام ١٩٧٠ إلى ١٠١ مليون فى عام ١٩٨٥)، بالإضافة إلى تناقص منذر بالخطر فى عدد دور العرض ذاتها. ومما زاد الأمر سوءًا أن الأفلام الأجنبية كانت تحصل على نصيب متزايد من السوق الذى كان يزداد تقلصًا وانكماشًا، وبحلول عام ١٩٨٥ حصلت الأفلام الإسبانية على ١٧,٥ بالمئة من السوق المحلية بالمقارنة مع ٣٠ بالمئة عام ١٩٧٠، ومع نهاية عقد الثمانينيات انخفض الرقم إلى ١٠ المئة. وكان على صناع الأفلام من كل أقاليم إسبانيا التواؤم مع هذه الأزمة المالية الكارثية، التى يبدو الآن أنها كانت أكثر تهديدًا للمخرجين من الكاتالان أو الباسك عن المخرجين من قشتالة، خاصة منذ استخدامها اللغات والثقافات المحلية التى لم تعد محظورة. وكما لاحظ بيرلانجا فى عام ١٩٨٣، "فبدلاً من الرقابة السياسية والأيديولوجية التى تعودنا عليها فنحن نشعر الآن بتأثيرات ما يمكن أن نسميه الرقابة الاقتصادية".

وفى عام ١٩٨٢، قامت الحكومة الاشتراكية تحت رئاسة فيليبى جونزاليز بتعيين المخرجة بيلا ميرو مديرًا عامًا للسينما، وكأنها إشارة بدء مرحلة اشتراكية جديدة من الحرية الفنية الكاملة، وبدأت ميرو بالفعل وعلى الفور فى وضع خطة لحل الأزمة. وعلى الرغم من أن قانون عام ١٩٧٧ قد أدى إلى نهاية الرقابة، فان فيلمها المثير للجدل "El crimen de Cuenca" (١٩٨٠) قد تمت مصادرته بواسطة الشرطة بسبب تصويره السلبى لحرب جوارديا. وعندما عُرض الفيلم لاحقًا فى عام ١٩٨١، حقق فيلم مثل "المنتهكون" أرقامًا قياسية فى شباك التذاكر فى إسبانيا. وفى عام ١٩٨٣ أدركت ميرو أن عددًا قليلاً من الأفلام يمكن أن يتوقع النجاح فى السوق المحلية، لذلك وضعت قانونًا جديدًا يحمى الفيلم الإسبانى ضد الواردات الأجنبية، ويزيد الدعم الحكومى بشكل ملحوظ ـــ ومع ذلك استمر الإنتاج الإسبانى فى الانخفاض (ووصل إلى أدنى الأرقام فى عام ١٩٨٩ بإنتاج ٤٧ فيلمًا)، وكانت الزيادة فقط فى تكاليف الإنتاج والإنفاق الحكومى. لذلك هاجم نقاد ميرو سياستها بسبب تشجيعها الفنانين "الغارقين فى ذواتهم" وتجاهل واقع السوق والأذواق المتغيرة للجمهور الإسبانى.

لقد كان ذلك هو وقت التغيير، الذى عبر عنه بيدرو ألمودوفار:

"إن أفلامى تصور.... العقلية الجديدة التى تظهر فى إسبانيا بعد موت فرانكو، خاصة بعد عام١٩٧٧... أن الجميع قد سمع أن كل شىء الآن مختلف فى أسبانيا... ولكن ليس من السهل أن تجد هذا التعبير فى السينما الإسبانية... إنهم يرون فى أفلامى كيف تغيرت إسبانيا... لأنه من الممكن أن تصنع الآن... فيلمًا مثل "قانون الرغبة"..".

عندما حصل فيلم " قانون الرغبة" (١٩٨٦) على الإطراء النقدى فى مهرجان برلين عام ١٩٨٧، وحقق نجاحًا تجاريًا فى الأسواق الأجنبية، استخدمته الحكومة الاشتراكية للدعاية لصناعة الثقافة الإسبانية، وهى إستراتيجية تشبه استخدام فرانكو فى المرحلة السابقة للشخصيات المعارضة مثل ساورا أو

كويريختا.وعلى الرغم من مشاهد الفيلم الحسية عن الجنسية المثلية، والحبكة الفرعية للعلاقة الشاذة المحرمة، فإن صحيفة "فوتوجراماس إى فيديو" (أقدم الصحف السينمائية الإسبانية وأوسعها انتشارًا) أعلنت أن الفيلم نموذج للسينما الإسبانية فى المستقبل، التى يمكن أن تثير الاهتمام فى الخارج، "ليس فقط على مستوى... الفضول الثقافى بل أيضًا كمنتج ناجح اقتصاديًا ويمكن تصديره". ومع ذلك كان نجاح ألمودوفار يعتمد على المخاطرة، فبمشاهدة ذلك الهجين السينمائى من المشاهد الحسية، يخاطر المتفرجون بإعادة تشكيل وتصوير مستقبلهم، وتعريض مشاعرهم الجنسية لعدم الاستقرار، تمامًا كما حدث لشخصية أنطونيو بانديراس فى الفيلم بعد مشاهدته لفيلم جنسى شاذ فى المشهد الافتتاحى من فيلم "قانون الرغبة". وسرعان ما نجح ألمودوفار فى تأسيس صورة للنزعة الجنسية المتقلبة باعتبارها النمط الثقافى الجديد لإسبانيا المفرطة فى التحرير بعد فرانكو، وبذلك قام بتدمير المركز بإعادة تحديد الهامش، ومن المفارقات أن هذا الانقلاب ساهم فى إزالة الهامشية عن السينما فى السوق العالمية. وفى الحقيقة أن مجلة "فاراياتى" ذكرت أن ستة من الأفلام الثلاثة عشر الإسبانية الأكثر تصديرًا إلى الولايات المتحدة كانت من إخراج ألمودوفار.

أصبح هذا النجاح العالمى أكثر أهمية خلال التسعينيات عندما تحركت إسبانيا فى اتجاه الانضمام للاتحاد الأوروبى. وعلى النقيض من عام ١٩٨٣، عندما كان جونزاليز متطلعًا لتوضيح التحول الأيديولوجى الإسبانى، ودعم القانون الذى سنته ميرو، فإنه فى عام ١٩٩٢ كان أكثر اهتمامًا بتوضيح الثقة المالية لأقرانه الأوروبيين وقدرة إسبانيا على التواؤم مع المعايير الاقتصادية التى تأسست فى ماستريخت فى ديسمبر عام ١٩٩١. وفى ضوء تزايد الضغط على إيقاف دعم الصناعات التى كانت تخسر المال، فإن المسألة الحاسمة كانت إذا ما كان يمكن استثناء السينما والتليفزيون حيث إنهما تصنعان منتجات ثقافية متفردة تؤسس لصورة الهوية القومية للاستهلاك العالمى.

وفى يونيو عام ١٩٩٢ عقد السينمائيون الإسبان فى مدريد مؤتمرًا لثلاثة أيام تحت اسم "السمعيات البصرية الإسبانية ٩٣"، وحث المشاركون الحكومة على سن قانون لحماية السينما الإسبانية من الهيمنة الهوليوودية، ومن الإنتاج الأوروبى المشترك للاتحاد الأوروبى الذى كان يهدد الخصوصية الثقافية الإسبانية ومناطقها ذات الحكم الذاتى. ومثل مؤتمر سالامانكا، انتهى هذا المؤتمر ببيان تحذيرى، هذه المرة على لسان رئيس المؤتمر رومان جوبرين، الذى حذر من أنه بدون الحماية الحكومية، فإنه "بحلول عام ١٩٩٥، وبدلاً من الاحتفال بمئوية السينما الإسبانية، فإننا سوف نحتفل بجنازتها". لقد كان استثناء السينما والتليفزيون من اتفاقية الجات (الاتفاقية العامة للتعريفة الجمركية والتجارة) ممكنًا لمنح الحماية لهما باعتبار الوضع المتفرد لهاتين الصناعتين.

وعلى الرغم من نبوءة جوبرين التحذيرية، فإن إسبانيا فى مطلع التسعينيات حققت ثلاثة انتصارات كبرى فى سوق أمريكا الشمالية لم تكن هذه المرة من إخراج ألمودوفار، على الرغم من أنه مهد الطريق لهذا النجاح، وكان مع فيلم "العشاق" (١٩٩٠) لفينسينت أراندا، و"هام هام" (١٩٩١) لبيجاس لونا، والعصر الجميل" (١٩٩٢) لفيرناندو ترويبا. كانت الأفلام الثلاثة من إخراج مخرجين يتمتعون باحترام كبير داخل إسبانيا لكنهم مجهولون خارجها، وحاول الثلاثة الربط بين نمط إسبانيا المفرطة فى تحررها بعد فرانكو بالثقافة المعارضة للحقب السابقة، وحاول الثلاثة أيضًا التنقيب عن الإمكانية التدميرية للمبالغة الميلودرامية، وهو التقليد الذى يمكن اقتفاء أثرة فى العمل الكلاسيكى لبونويل "كلب أندلسى" فى العشرينيات، وأصبح داخل التيار السائد على يد ألمودوفار فى الثمانينيات، كما حاول المخرجون الثلاثة البقاء داخل العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة (بدلا من الجنسية المثلية فى أفلام ألمودفار).

يكشف فيلم "العشاق" عن القوة المدمرة للجنسية الأنثوية التى تكمن فى قلب "الفيلم نوار"، النمط الفيلمى الذى ازدهر فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية

وأصبح من التراث العالمى. يعتمد الفيلم على جريمة قتل حقيقية وقعت فى إسبانيا خلال سنوات القمع فى الخمسينيات، ليوضح أن "السينما السوداء الإسبانية" يمكن أن تقدم إسهامًا مهمًا فى هذا النمط، وكان من بطولة فيكتوريا أبريل التى عملت لفترة طويلة مع أراندا لكنها لم تصبح نجمة عالمية إلا مع ألمودوفار فى فيلم "قيدنى" (١٩٨٩)، وهى تقوم فى الفيلم بدور لويزا، "الفاتنة القاتلة" التى لا تغوى فقط البطل الشاب، وتتبع رغباتها إلى النهاية، لكنها تتحكم أيضًا فى كل شىء خلال ممارستها للجنس. أن الصراحة غير المعتادة فى المشاهد الجنسية ساعدت على إظهار لماذا كان الخوف من الجنسية الأنثوية سببًا فى غياب هذا النمط.

أما فيلم "هام هام" (أو الخنازير") فيبدو كأنه يتساءل حول إذا ما كانت تأثيرات التحول التاريخى لإسبانيا نحو الديمقراطية واستهلاكية ما بعد الحداثة هى بالفعل تأثيرات تحريرية كما تم الإعلان عنها. أن حلول الصور الحسية الشهوانية مكان النمط الأندلسى يقوم بفحصه رجل أعمال يقوم بدوره خوان دييجو، أول ممثل جسد فرانكو على الشاشة فى الفيلم الروائى "التنين المسرع" (١٩٨٦) لخاييم كامينو. إننا فى المشهد الافتتاحى نرى أحد سهول إسبانيا البعيدة من خلال لقطة ظلية (سليويت) لأحد الثيران السوداء العملاقة فى إعلان عن نبيذ براندى، وهو تكوين تسيطر عليه خصيتا الثور الضخمتان اللتان تصدران صوت الطقطقة. أن هذه العلاقة التقليدية للفحولة الإسبانية سوف تنافسها وتوازيها لاحقًا لقطة منفرجة للوحة عملاقة فى فترة ما بعد فرانكو تعلن عن صنف تجارى من السراويل القصيرة التى قامت عائلة مانويل بتصنيعها عبر ثلاثة أجيال. أن هذه الميلودراما الساخرة سريعة الإيقاع، وحبكتها المعقدة، تقودها الرغبة الأنثوية، وتغير فى نوع الجنس يتم تصويره فى مشهد كوميدى حيث تقوم زوجة مانويل حرفيًا باختيار "الخصية" للوحات الإعلانات عن سراويل الجوكى من طابور من الفحول الشابة. وفى اختيار ثقافى شديد التعمد، تختار ما يخص جونزاليز أحد مصارعى الثيران الواعدين الذى يعمل فى تسليم أحد أنواع السجق لشركة لتصنيع اللحوم. ومثل

لوحات الإعلانات، فإن الصور الجنسية فى الفيلم تتوجه بوضوح إلى الأذواق الشهوانية لكل من المتفرجين الرجال والنساء. أن أفلام بيجاس لونا تبالغ مثلها فى ذلك مثل أفلام ألمودوفار، لكن لا يسكنها عشاق متحررون (مثل ألمودوفار)، وإنما شخصيات مفرطة فى عاطفيتها (مثل فيلم ساورا "Peppermint Frappe") يعيشون علاقات مع شخصيات مفرطة أيضًا فى عاطفيتها، لذلك تتحول العلاقة الجنسية إلى حالة مرضية فى سياق استهلاكى. أن أفلامه توحى بأن صور مرحلة ما بعد فرانكو لإسبانيا المفرطة فى تحررها يمكن أن تكون زائفة مثل الصور الزائفة عن إسبانيا فرانكو.

وعلى النقيض، فإن فيلم فيرناندو ترويبا "العصر الجميل" يظهر أن ما تسمى "العقلية المتحررة الجديدة" لها جذورها فى إسبانيا فى مرحلة ما قبل الحرب الأهلية، وهى المرحلة التى يستعيدها باعتبارها فانتازيا طوباوية من أجل نفس الجمهور العالمى الذى جعل من ألمودوفار نجما. يبدأ الفيلم وينتهى بحادثتى انتحار لشخصيتين قد لا يدرك أهميتهما الثقافية إلا الجمهور الإسبانى (مواطن من جوارديا ذو ميول فوضوية، وكاهن كاثوليكى مخلص لفلسفة أونامونو)، إن هذه الكوميديا التى لا تعرف مقدسات فى جوهرها هى التى جعلت الفيلم يهزم الفيلم الصينى "وداعًا محظيتى" فى مسابقة الأوسكار عام ١٩٩٤ عن أفضل فيلم أجنبى. ومع ذلك فإن الفيلم لا ينتهك المقدسات كما يبدو، ففى أحد أكثر مشاهده كارنفالية (عندما تقوم الأخت الشاذة الجنسية فى ملابس عسكرية تنكرية بأن تغوى البطل المتنكر فى زى خادمة)، يبدو ارتداء الملابس المعكوسة وكأنه إعادة رسم الأوضاع لعلاقات جنسية غير شاذة. وعندما استلم ترويبا جائزة الأوسكار، كانت خطبته المرحة تؤكد مرة أخرى على هذا الموقف الراديكالى، فبعد الاعتذار عن كونه ملحدًا لا يمكن أن يحمد الله، فإنه شكر بيللى وايلدر بدلاً من ذلك، وهو المخرج الذى يقول ألمودوفار دائمًا إنه الأكثر تأثيرًا بالنسبة له. ومثل ألمودوفار، كان وايلدر أوروبيًا آخر استطاع أن ينجح فى هوليوود بسبب كوميدياته الجنسية مثل

"البعض يفضلونها ساخنة"، أو "الأفلام نوار" المتأملة لمواضعات النمط مثل "تـــأمين مزدوج" و "سانصيت بوليفارد". أن تلك هى المنطقة ذاتها التى تستكـــشفها الـــسينما الإسبانية المفرطة فى تحررها، والتى تحاول بحماسة أن تبحث عن ذلـــك الـــشىء الغامض من الرغبة العالمية.

مانويل دى أوليفييرا

(١٩٠٨-   )

ولد مانويل كانديدو بنيتو دى أوليفييرا فى أوبورتو، المدينة الثانية فى البرتغال، لعائلة برجوازية موسرة، وكان الابن الأكبر فى العائلة، وتلقى تعليمه فى مدارس الجيزويت الذين طاردهم الثوريون الجمهوريون الإسبان المعارضون للأكليروس، لذلك افتتحوا مدرسة فى لاجوارديا عبر الحدود الإسبانية.

برع أوليفييرا فى شبابه فى الألعاب الرياضية، وكان مولعًا "بالآلات الطائرة"، وكان بطلاً فى مسابقات السيارات فى البرتغال وخارجها. ثم سحرته السينما باعتبارها علامة على العصر الجديد، ووقع فى أسر أندريه جيد، والممثلات الإيطاليات الشهيرات، وماكس ليندر، والمسلسلات الأمريكية، وشابلن، وألهمه صنع أفلامه بنفسه رؤيته فيلم والتر روتمان "برلين: سيمفونية مدينة" (١٩٢٧)، وتلقى دروس الدراما على يد الإيطالى رينو لوبو، الذى مثل فى أحد أفلامه: "فاطمة صاحبة المعجزات" (١٩٢٧)، وعمل موديل عاريًا من ظهره لبعض مجلات السينما. وهكذا مضت حياته الفنية عبر طريق مختلف تمامًا عن صناع الأفلام البرتغاليين الآخرين من أبناء جيله الذين صنعوا أول "ثورة" فى السينما البرتغالية (فى أواخر العشرينيات وبداية الثلاثينيات) والذين جاءوا من عالم المسرح والصحافة.

وعلى الرغم من هذه البداية الغريبة، أذهل النقاد الأوروبيين فى عام ١٩٣١ بفيلمه الأول من نوع سيمفونيات المدن "دورو، العمل على النهر"، وهو تمرين مميز فى المونتاج، شبيه بالأعمال الطليعية الأخرى فى تلك الفترة التى لم يكن واعيًا بها. ثم قام بالتمثيل فى فيلم "أغنية لشبونة" (١٩٣٣) لكوتينيللى تيلمو، وخلال الثلاثينيات استمر فى كتابة السيناريوهات، لكنه لم يصنع منها إلا القليل من الأفلام

(التى ضاعت جميعها الآن) بسبب عدم القدرة على التمويل. فى نفس الوقت كان أوليفييرا يطور ارتباطاته بالمثقفين البرتغاليين الذين أعجبوا بفيلمه "دورو"، وعندما استطاع أخيرًا أن يصنع أول أفلامه الروائية الطويلة "أنيكى بوبو" (١٩٤٢)، فإنه عبر من خلاله عن اهتمامات ميتافيزيقية وجمالية مختلفة تمامًا عن تلك السائدة فى السينما البرتغالية التقليدية الجماهيرية. وبعد الحرب عرض الفيلم فى أوروبا ليدهش النقاد بتشابهه مع الواقعية الجديدة الإيطالية (خاصة فى استخدامه مواقع التصوير الطبيعية والممثلين الأطفال غير المدربين).

لقد بدا أن طموح أوليفييرا انتهى عند ذلك الحد، وأنه أعد العدة ليهجر السينما لكى يتولى أعمال والده فى مصنع النسيج. لكن نزعاته الفنية كانت تطارده بداخله على الدوام فعاد إلى السينما فى عام ١٩٥٦ بفيلمه القصير "المصور التشكيلى والمدينة". وحتى ذلك الحين لم يكن التوليف هو ما يهتم به أوليفييرا، وإنما العلاقة بين السينما والمسرح، وقدرة السينما على تقديم "كل الواقع". لقد بدأ فى استخدام اللقطات الطويلة، وأعطى اهتمامًا كبيرًا بالنصوص المسرحية وعبارات الممثلين. ولقد استبق فيلماه "فعل الربيع" (١٩٦٠) و"المطاردة" (١٩٦٣) ما عبر عنه بازولينى فيما بعد باسم "السينما الشعر". ولو كانت أفلامه التسجيلية فى أواخر الثلاثينيات وخلال الأربعينيات والخمسينيات أفلامًا روائية، فإنها كانت سوف تصبح أفلامًا روائية تحولت إلى أفلام تسجيلية.

ومع ذلك، فإن أوليفييرا لم يبدأ حتى الستينيات من عمره حياة سينمائية متصلة، برباعيته عن الحب من طرف واحد ما بين عامى ١٩٧١ و١٩٨١. لقد قال: أن السينما غير موجودة. المسرح موجود. والسينما وسيلة لاقتناصه". لذلك فإنه اقتبس مسرحية كلوديل "Le Soulier de Satin" فى فيلم طوله سبع ساعات فاز بجائزة الأسد الذهبى فى مهرجان فينيسيا السينمائى فى عام ١٩٨٥. ولقد وضع موضع الدراسة دور الفنان المبدع والسينما فى فيلمه "Mon cas" (١٩٨٦). وفى فيلم "الكوميديا الإلهية" (١٩٩١) هاجم الغموض المحورى فى الوضع الإنسانى.

وفى فيلمه "لا، أو غرور القائد" (١٩٩٠) أعطى رؤيتـــه الخاصـــة عـــن تـــاريخ البرتغال. وأعاد تفسير النزعة البوفارية (نسبة إلى "مدام بوفارى") فى فيلمه "فـــال أبراهام" (١٩٩٢)، وحلل العوالم الإنسانية المصغرة فى فيلم "الصندوق" (١٩٩٤).

أصبح أوليفيرا هو الصورة الجماهيرية للسينما البرتغالية، التى حـــصلت علـــى الكثير من التقدير فى أوروبا واليابان وأمريكا. لكنه فى البرتغـــال شـــخص وحيـــد، لا تعطيه الجماهير اهتمامًا لأنها تجد أفلامًا صعبة، ولأنه لا يبالى بالتقدير الجماهيرى فإنه يدافع عن ارستقراطية الفن السينمائى فى عصر "السمعيات البصريات".

إن المفارقة المدهشة فى حياته الفنية، التى بدأت بالأفلام الـــصامتة ووصـــلت إلى ذروتها فى عيد ميلاده الثمانين، تأتى من الطريقة التى أعاد بهـــا التفكيـــر فـــى السينما. إنه لم يبتعد أبدًا عن الجانب التجريبى الذى بدا واضحًا فـــى فيلمـــه "دورو"، لكنه كان يطمح إلى ما يتجاوز التجارب الشكلية لكى تصبح أســـئلة حـــول الطبيعـــة الخاصة لفن السينما أو حول الفن ذاته. لقد كان يصنع بعض الأفـــلام مـــن لقطـــات تستمر عشر دقائق مثل "Le Soulier de satin"، وفى أفلام أخرى كانت اللقطات لا تستمر إلا ملليمترات قليلة، مثل "الكوميديا الإلهية" وهناك لقطات مبهرة لا تظهـــر إلا فى الأفلام الكلاسيكية (مثل افتتاحية فيلم "ناو" ونهاية فيلم "فال أبراهام")، لكنه يستخدم أيضًا لقطات فيها أقل التقنيات، مثل فيلمه "يوم اليـــأس" (١٩٩٢). وبعـــض أفلامـــه تتناول تيمة عظيمة (التاريخ، الحب، الموت)، وفى أفلام أخرى يختزل السيناريو إلى القليل من الخطوط الرئيسية. وأحيانًا أخرى يبدو ساخرًا من أية رؤية شاملة.

إنه صانع أفلام ذو ثقافة عميقة، إنه آخر السينمائيين العظام الأوائل (حيـــث يمكن مقارنته مع دراير وفورد)، كما أنه فى الوقت ذاته يمثل السينما المعاصـــرة. وبالنسبة إليه فإن العالم الذى يبدو لنا هو العالم الذى يبدو لنا، الذى تسكنه الأحـــلام بالوحدة القصوى. وإذا كان لديه أسلوب شديد التميز (إن أى فيلم لأوليفيرا مميـــز فى كل لقطة من لقطاته)، فإنه لم يرتبط أبدًا بأية نظرية أو تيمة. أن كل فـــيلم لـــه يبدو سؤالاً عن شىء نتصور أننا نعرفه.

جاو بينارد دا كوستا

من أفلامه:

"دورو، العمل على النهر" (١٩٤٢)، "المصور التشكيلى والمدينة" (١٩٥٦)، "فعل الربيع" (١٩٦٠)، "المطاردة" (١٩٦٣)، "الماضى والحاضر" (١٩٧١)، "Benilde ou a virgem mae" (١٩٧٥)، "فرانشيسكا" (١٩٨١)، "Le Soulier de satin" (١٩٨٥)، "Mon cas" (١٩٨٦)، "Os canibais" (١٩٨٨)، "لا، أو غرور القائد" (١٩٩٠)، "الكوميديا الإلهية" (١٩٩١)، "فال أبراهام" (١٩٩٢)، "A caixa" (١٩٩٤).

السينما البريطانية: البحث عن الهوية

بقلم: دنكان بيترى

كان تاريخ السينما البريطانية دائمًا فى أفضل أحواله تاريخًا غيــر متــسقٍ، يتسم بحلقات من الثقة والاتساع يعقبها الانحدار والركود. ولقد شهدت الفتــرة منــذ ١٩٦٠ نفس الصعود والهبوط ولكن مع فارق جوهرى: فبحلول بدايات التسعينيات كان يمكن التأكيد على أن السينما البريطانية، كوحدة أو كيان له جذوره فــى بنيــة تحتية صناعية محددة، ينتج مواد سمعية بصرية على نطاق واسع لعرضها فى دور العرض، هذه السينما لم تعد موجودة. لقد استمر صنع الأفلام ولكن أساسًا لجمهور التليفزيون، مع فرص قصيرة للعرض الجماهيرى فى "نافذة" دور العــرض كأنــه نوع من الإعلان عن الفيلم، وكانت الأفلام "الإنجليزية" شديدة الوعى بذاتها تُــصنع فى معظمها بأموال أمريكية وللجمهور الأمريكى. أن هذه الفترة إذن تميز عمليــة الانتقال الجوهرية أو الانحدار النهائى، وهو ما يعتمد على رؤيتك لمــا يجــب أن تكون عليه السينما. لقد بدأت فى وسط الازدهار، لكنها هى التى شــهدت بالفعــل انتقال المنتجين البريطانيين نحو تأسيس درجة من الاستقلال عن الأبنية المــسيطرة فى الصناعة. وهذا "الاستقلال" سوف يُحدث أهمية أكبر فــى الثمانينيــات، لكــن الصناعة ذاتها كانت فى ذلك الحين قد تغيرت إلى غير رجعة.

من السينما الحرة إلى "الموجة الجديدة"

تواقتت بداية الستينيات مع فترة الانتعاش التى عاشتها السينما البريطانية بعد ما يعتبره الكثيرون فترة الرضا الخامل للعقد السابق. و"موجتهــا الجديــدة" التــى ركزت على تجربة الطبقة العاملة المعاصرة، قد خرجت مــن أعطــاف "الــسينما الحرة"، وهى حركة السينمائيين والنقاد المعارضين مثل ليندساى أندرسن، وكاريل رايز، وتونى ريتشاردسون، الذين التزموا بــضرورة إفاقــة الثقافــة الــسينمائية البريطانية من سباتها، وصنع هؤلاء السينمائيون أفلامًا تسجيلية مؤثرة فى أواخــر

الخمسينيات، مثل "ماما لا تسمح" (١٩٥٦) لريتشاردسون، و"كل يوم ماعـدا يـوم الكريسماس" (١٩٥٧ لأندرسن، و"نحن أطفـال لابيـث" (١٩٥٩) لرايـز، عـن موضوعات مثل ثقافة الشباب الوليدة، أو عناصر أكثر تقليدية عـن حيـاة الطبقـة العاملة. لقد كانت طموحاتهم للارتقاء إلى عالم الأفلام الروائية تتطلب موضوعات ملائمة ومصادر للتمويل.

وكما هو معتاد كثيرًا فى تاريخ السينما البريطانية، كان هؤلاء الـسينمائيون يستمدون الإلهام من الأدب والمسرح، ولقد جاء ذلك فى شكل أعمـال مجموعـة "الشبان الغاضبين"، بشرائح الحياة الحقيقية الصريحة بلا مساومة، التـى يـصنعها الكتاب الشبان جون برين، وألان سيليتو، وجون أوزبورن، وآخرون. أن تحررهم الجماعى من أوهام الثقة بالنفس والوعود الزائفة للمجتمع البريطانى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية قد لمس وترًا أيديولوجيًا حساسًا لدى أنصار السينما الحـرة. وفى عام ١٩٥٩ التقى تونى ريتشاردسون وجون أوزبورن معًا لتكـوين شـركة "وودفول فيلمز" مع الوسيط الأمريكى هارى سولتزمان، وهى الـشركة التـى أدت إلى صنع أفلام عن مسرحيات أوزبورن، مثل "أنظر وراءك فى غضب" (١٩٥٩) مع ريتشارد بيرتون، و"المُسلِّى" (١٩٦٠) مع لـورانس أوليفييـه، اللـذين سـبق لريتشاردسون إخراجهما على مسرح رويال كورت.

كانت شركة وودفول مدعومة بشركة مستقلة أخرى، هى برايانستون فيلمـز التى كان يترأسها عملاق الصناعة مايكل بالكون، وهى الشركة التى ساعدتهم على صنع أفلامهم من خلال شركة بريتيش ليون.وهكذا تأسس الجسر، فقد جـاء وراء ريتشاردسون زملاء السينما الحرة إلى عالم الأفلام الروائية، عادة بالتعـاون مـع مؤلفين وكتاب مسرح أخذوا الإلهام من أعمالهم، ليصنع كاريل رايز فيلمه "مـساء السبت وصباح الأحد" (١٩٦٠) فى اقتباس هائل النجاح عن ألان سيليتو، ولعله من أكثر الأعمال المكتملة عن حياة الطبقة العاملة فى الشمال، و"رحلة أحد شبانها إلى النضج"، وذلك بفضل الأداء الرائع فى الدور المحورى لألبرت فينى. وكان إسـهام

ليندساى أندرسن بفيلم "هذه الحياة الرياضية" (١٩٦٣) بعالمه القاسى الخشن المقتبس عن رواية ديفيد ستورى الذى كتب السيناريو للفيلم. ومع ذلك كان ريتشاردسون هو أكثر أفراد المجموعة غزارة فى صنع الأفلام، ليشترك مع شيلا ديلانى (المرأة الوحيدة وسط هذه "الشلة" الغاضبة) فى فيلم "طعم العسل" (١٩٦١)، ومع سيليتو فى فيلم "وحدة عدَّاء المسافات الطويلة" (١٩٦٢).

وكانت شركة "ألآيد فيلم ميكرز" (السينمائيون المتحدون)، الشركة المستقلة الجديدة التى أسسها برايان فوربس وريتشارد أتينبورو، قد ظهرت أيضًا تحت مظلة شركة بريتيش ليون، وأنتجت الشركة العديد من الأفلام التى تتضمن "صفِّر مع الريح" (١٩٦١) لفوربس، و"غرفة على شكل حرف إل" (١٩٦٤) لفوربس، وهو مثال نادر على نمط الموضوع المعاصر الذى يصور تجربة امرأة شابة فى لندن غير المرحبة بها. وخارج مظلة وودفول وبريتيش ليون ظهر العديد من المساهمين المهمين فى "الموجة الجديدة" البريطانية، التى تضم جون شليزينجر، وهو سينمائى تسجيلى سابق، أخرج "نوع من الحب" (١٩٦٢) و"بيللى الكذاب" (١٩٦٣)، وهذا الفيلم الأخير كان بدوره من نمط أفلام الطبقة العاملة فى المدن، لكنه حول غضبه ويأسه إلى كوميديا تدور حول موظف لدى حانوتى يعيش فى عالم أحلامه.

إن هذه الأفلام عندما ينظر إليها معًا تشكل آخر مظاهر الجماليات الواقعية التقدمية فى السينما البريطانية، التى تعود إلى "مثاليات التسجيلية" عند جريرسون التى شملت الامتداد التدريجى للسينما لتضم تجسيدات واقعية عن الطبقات الدنيا من المجتمع. وعلى الرغم من أن العديد من هذه الأفلام يمكن انتقادها لإفراطها فى تصوير الجنس والفحولة، فإن أفلام "الموجة الجديدة" قد ميزت بالفعل تطورًا جماليًا محددًا فى السينما البريطانية، من إنتاج الأفلام داخل الأستوديوهات فى "غرفة على السطح" و"انظر وراءك فى غضب"، إلى أسلوب أكثر حرية يشبه "سينما الحقيقة" فى "طعم العسل" و"وحدة عدَّاء المسافات الطويلة". وبفضل التطورات التقنية مثل

الكاميرات المحمولة الأخف وزنًا، والأفلام ذات الحساسية الأكبر، استطاع ريتشاردسون ومصوره السينمائى والتر لاسالى أن يستخدما إلى أقصى مدى مواقع التصوير الحقيقية فى المدن، مثل المناطق الصناعية الشمالية فى مانشيستر وسالفورد، ويدمجا ذلك كسمة رئيسية فى الدراما مثلما فعل سينمائيو "الموجة الجديدة" الفرنسية فى شوارع باريس.

كما ميزت هذه الأفلام أيضًا ظهور سلالة جديدة من الممثلين البريطانيين: الممثل الخشن الموهوب القادم من عالم الشارع، الذى يدين أداؤه إلى براندو ودين أكثر من أوليفييه وجينيس. أن "إصالة" ممثلين مثل ألبرت فينى، وتوم كورتيناى، وريتا توشينجهام، ساعدت على منح أفلام "الموجة الجديدة" حساسية واعية لطبقات كانت السينما السابقة تفتقدها.

النجاح التجارى والتمويل الأمريكى

جسدت "الموجة الجديدة" فترة فى غاية الحيوية، لكنها قصيرة الأجل فى صناعة الأفلام، فبحلول عام ١٩٦٣ بدأت فى الأفول بسبب ظاهرة "تحول لندن من حال إلى حال"، وبزوغ الاهتمام العالمى بالثقافة البريطانية. وفى هذا العام أخرج ريتشاردسون أول أفلامه الملونة، الذى كان مقتبسًا عن رواية البيكاريسك من القرن الثامن عشر لهنرى فيلدينج "توم جونز"، مع ألبرت فينى فى دور البطل الفاسق المحب للفكاهة. وعلى الرغم من الديكور التاريخى فقد كان الأسلوب معاصرًا تمامًا، بالتصوير السينمائى المنطلق للمصور لاسالى الذى تطابق مع حيل ريتشاردسون الشكلية: السرعات المتغيرة، والمونتاج القافز، والمواجهة المباشرة مع الكاميرا فى تأثر بأعمال جودار الأولى. وفى استجابة "لروح العصر" السائدة بدقة هائلة، حقق "توم جونز" نجاحًا تجاريًا ضخمًا، مما ساعد على تأسيس مرحلة جديدة للسينما البريطانية فى الستينيات، والتى حولت بؤرتها بعيدًا عن الحياة فى

المدن الصغيرة، وعادت إلى عالم المدن الكبيرة، وكانت تحتشد بغضب وإحباط أقل بينما احتشدت بالاحتفاء بالحريات والإمكانات الاجتماعية الجديدة. وكان التأثر بهذه الروح الجديدة، التى أسست لندن كبؤرة عالمية للموضة، وثقافة الشباب الجديدة، سببًا فى جذب تيار متدفق من التمويل الأمريكى إلى السينما الأمريكية سوف يترك أثره على مجمل الإنتاج خلال بقية العقد.

كان "توم جونز" ممولاً عن طريق الولايات المتحدة، وفى أعقاب نجاحه بدأ عدد كبير من الشركات الأمريكية الكبرى فى الاستثمار فى السينما البريطانية، مما أكد حالة انتعاش الإنتاج. كان هذا الاهتمام على المستوى الذى وصفه ديكنسون وستريت (١٩٨٥): "بعد عام ١٩٦١ كان من الصعب بشكل متزايد تمييز إذا ماكان أى جزء من الإنتاج بريطانيا أو أنجلو أمريكيا". وفى نفس ذلك الوقت تقريبًا مولت شركة "الفنانون المتحدون" فيلمين آخرين بشر نجاحهما ببداية حقبة جديدة فى السينما البريطانية. كان فيلم "ليلة يوم صعب" (١٩٦٣) من إخراج الأمريكى ريتشارد ليستر، وهو فيلم شبه روائى من بطولة نجوم البوب الجدد ذوى الشهرة الفائقة "ذا بيتلز"، الذين كانت حيويتهم التى لا يمكن مقاومتها وحماس الشباب لديهم يقفزان من الشاشة فيما يبدو الآن أنه النموذج الروائى الطويل الأول فى إعلانات البوب شديدة الانتشار. وفى نفس الوقت كان هارى سالتزمان (الذى استقال من شركة وودفول فى عام ١٩٦١) وشريكه الجديد ألبرت "كابى" بروكولى يضمنان التمويل من شركة "الفنانون المتحدون" لاقتباس ذى ميزانية متواضعة لرواية إيان فليمنج "دكتور نو" (١٩٦٢، من إخراج تيرانس يانج)، وكانت الجماهيرية التى أعقبت عرض الفيلم ــ التى كانت إلى حد كبير ترجع إلى تجسيد شخصية العميل جيمس بوند بواسطة القرار الملهم وإن لم يكن متوقعًا لاختيار الممثل الاسكتلندى شون كونرى الذى لم يكن معروفًا ــ إيذانًا ببدء واحدة من أكثر السلاسل الناجحة تجاريًا فى تاريخ السينما البريطانية. كرر كونرى هذا الدور فى أفلامه "من روسيا مع حبى" (١٩٦٣)، "جولدفينجر" (١٩٦٤)، "ثاندربول" (١٩٦٥)، "إنك تعيش

مرتين فقط" (١٩٦٧)، "ماسات إلى الأبد" (١٩٧١)، ومع ذلك فإنه كان حريصًا فى بداية السبعينيات على تطوير حياته الفنية فى اتجاهات مختلفة، فهجر دور جيمس بوند. وبعد محاولات غير ناجحة لاستبداله بجورج لازينبى فى فيلم "فى الخدمة السرية لجلالتها" (١٩٦٩)، أخذ روجر مور الدور فى عام ١٩٧٣ بفيلم "عش ودع الآخرين يموتون"، ليحتفظ به طوال الأربعة عشر عامًا التالية قبل أن يسلمه إلى تيموثى دالتون. وبعد فيلمين من سلسلة جيمس بوند، أحدهما هو "أضواء النهار الحية" (١٩٧٨)، تخلى دالتون أيضًا عن الدور لكى يعطيه فى عام ١٩٩٤ إلى الممثل الأيرلندى المقيم فى هوليوود بيرس بروسنان.

وإلى جانب الأفلام المبكرة من سلسلة جيمس بوند كانت هناك سلاسل أخرى استمرت فى الازدهار، ففى الكوميديا السينمائية فى الستينيات سادت أفلام "استمر" (من إنتاج بيتر روجرز وإخراج جيرالد توماس) التى اندلعت شرارتها بعد النجاح غير المتوقع لفيلم "استمر يا شاويش" (١٩٥٨) الذى كان دعوة حميمة للخدمة الوطنية. لقد مالت الأفلام المبكرة من سلسلة أفلام "استمر" إلى أن تدور حول المؤسسات البريطانية مثل المستشفيات "استمرى يا ممرضة ــ١٩٥٩" والمدارس "استمر يا مدرس ــ١٩٥٩"، والشرطة "استمر يا كونستابل ــ١٩٦٠"، ولكن بعد أن تطورت السلسلة بدأت فى اتخاذ الموقف الساخر مثل "استمر فى التجسس" (١٩٦٤) و"استمرى يا كليو" (١٩٦٤)، و"استمر يا راعى البقر" (١٩٦٦) و"استمر.. حتى خيبر" (١٩٦٨)، ولقد حصلت جميعها على النجاح الهائل وكانت متأثرة إلى حد كبير بتحرر نمط "السلابستيك" و"الفارس" والتلميحات غير المباشرة. واستمرت السلسلة حتى عام، ١٩٧٨ وبذلك الوقت كان قد تم صنع ٢٩ فيلمًا منها (بالإضافة إلى الفيلم رقم ٣٠ ويحمل اسم "استمر يا كولومبوس" فى عام ١٩٩٢، وهو إعادة إحياء تتسم بالحنين إلى الماضى).

وتمتع فيلم الرعب البريطانى بنجاح مماثل، خاصة من خلال أفلام شركة هامر، التى استحقت بفضل إنتاجها جائزة الملكة للصناعة عام ١٩٦٧، وكان معظم

إنتاجها ــ كما كان ــ من إخراج تيرانس فيشر أو فريدى فرانسيس، على الـرغم من أن مخرجين آخرين حاولوا تعديل توليفة هامر، مثل جون جيليـنج فـى فـيلم "طاعون الموتى الأحياء" (١٩٦٥)، وبيتر ساسدى فـى "طعـم دمـاء دراكـولا" (١٩٧٠)، كما قدم هذا النمط واحدًا من أفضل المواهب الشابة الواعدة فى الـسينما البريطانية، مايكل ريفيز الذى مات بشكل مأساوى على أثر جرعة مخدرات زائـدة بعد أن أخرج ثلاثة أفلام منها "الجنرال الباحث عن الساحرات" (١٩٦٨) الذى كان من بطولة النجم المنتشر فينيست برايس.

واستمر الاتجاه نحو حيوية الشباب فى منتصف الستينيات، فبعد أن قدم ليستر فيلم "ليلة يوم شاق" صنع فيلم "النجدة!" وكان أيضًا من بطولة البيتلز، هذه المرة مـن خلال إطار شبه روائى، بينما صنع جون بورمان أول أفلامه "أَمْسِكْنا لو اسـتطعت" (١٩٦٥) من بطولة ديف كلارك. وظهرت أفلام عديدة عن "لندن المتحولـة" لكـى تقوم بشكل فضفاض بدور الأفلام اللاحقة لأفلام "الموجة الجديـدة"، وكـان أبطالهـا إعادة تجسيد للشخصيات التى كانت يائسة من الهرب من ملل الحيـاة فـى المـدن الصغرى، وأصبحوا الآن نموذجًا للاستمتاع بالحياة الميتروبوليتانية المعاصرة. ومما زاد من هذا التأثير أنها كانت من تمثيل نفس المجموعة من الممثلين، ريتا توشينجهام فى "الخدعة" (١٩٦٥) لريتشارد ليستر، وجولى كريستى التـى ظهـرت فـى دور المراهقة الطموح فى "بيللى الكذاب" كانت هـى بطلـة "دارليـنج" (١٩٦٥) لجـون شليزينجر، بينما لعب ألبرت فينـى دور "شـارلى بـابلز" (١٩٦٦) عـن الكاتـب الميتروبوليتانى الناجح الذى يعود إلى جذوره فى مانشيستر. وفى نفس الوقت ظهرت مواهب جديدة كانت أكثر ملائمة للروح المبتذلة المصقولة لمرحلة "لندن المتغيـرة"، فقدم فيلم "ألفى" (١٩٦٦) من إخراج لويس جيلبيرت الممثل الشاب مايكل كـين فـى دور زير النساء القادم من الطبقة العاملة وأصول "الكوكنى"، واستمر كين فى تعزيز جماهيريته عندما ظهر فى ثلاثة أفلام فى دور العميل السرى هارى بـالمر، وهـو على نقيض جيمس بوند شخص زرى الملابس، فى اقتباس عن روايات لين ديتـون

"ملف إبكريس" (١٩٦٥) من إخراج سيدنى فورى، و"جنازة فى برلين" (١٩٦٧) لجاى هاميلتون، و"مخ بمليار دولار" (١٩٦٧) لكين راسيل.

وإلى جانب القادمين الجدد، فإن عددًا من الشخصيات المعروفة قدمت إسهاماتها لحياة السينما البريطانية فى الستينيات، فمن خلال تمويل شركة كولومبيا الأمريكية أخرج ديفيد لين ملاحمه السينمائية العالمية "لورانس العرب" و"دكتور زيفاجو" (١٩٦٥)، بينما حصل كارول ريد على جائزة الأوسكار عن فيلمه الموسيقى الأخير "أوليفر!" (١٩٦٨)، وفى الوقت ذاته كان العديد من المخرجين الأجانب ذوى المكانة قد اختاروا العمل فى بريطانيا لأسباب مختلفة، ليس من أقلها أهمية توافر التمويل الأمريكي. ولقد صنع روجر كورمان العديد من سلسلة الأفلام المقتبسة عن روايات إدجار ألان بو فى بريطانيا، كما وصل كوبريك بعد معاركه الإبداعية فى فيلم "سبارتاكوس" حيث تمتع بحرية إبداعية كاملة فى مجموعة متنوعة من المشروعات، مثل "لوليتا" (١٩٦٢) و"دكتور سترينجلاف" (١٩٦٤)، كما صنع مواطنه سيدنى لوميت فيلم "التل" (١٩٦٥) الذى يدور فى سجن مستعمرة بريطانية فى شمال إفريقيا، وهو الذى كان من أقسى وأعنف الأفلام فى ذلك العقد، أما فريد زينيمان من جانب آخر فقد قدم المعالجة المبهرة عن مسرحية روبرت بولت "رجل لكل العصور" (١٩٦٦) مع بول سكوفيلد فى دور البطل المعذب توماس مور. كما انجذب مخرجون أوروبيون إلى "هوليوود الإنجليزية"، فبعد أن حقق نجاحه النقدى فى فيلم "سكين فى الماء" (١٩٦٢) انتقل المخرج البولندى الشاب رومان بولانسكى إلى لندن لكى يصنع فيلم "الاشمئزاز" (١٩٦٥)، وهو دراسة عصبية عن الانهيار العقلى مع كاترين دينيف، ثم فيلم "الطريق المسدود" (١٩٦٦) الذى كان يتسم بنفس الدرجة من التوتر. كما عمل أيضًا بعض المخرجين "المؤلفين" بقدر متفاوت النجاح؛ فقد صنع فرانسوا تروفو اقتباسه المتشائم عن رواية الخيال العلمى "٤٥١ فهرنهايت" (١٩٦٦) لراى برادبرى، وفى نفس العام قدم مايكل أنجلو أنطونيونى فيلم "انفجار" أو "تكبير"، مع ديفيد هيمينجز وفانيسا

ريدجريف، الفيلم الحداثى المهم والمهتم بقضايا الإدراك والذى كان أيضًا نقدًا مثيرًا للطبيعة المتقلبة لمدينة لندن التى أصبحت "على الموضة".

وكان المخرج الأمريكى جوزيف لوزى قد ذهب إلى بريطانيا فى بداية الخمسينيات هربًا من القائمة السوداء الماكارثية، ليبدأ فى تأسيس صورته كمخرج لأفلام التشويق الحادة، لكن هناك أفلامًا ثلاثة صنعها بالتعاون مع الكاتب المسرحى هارولد بينتر هى التى أسست شهرته، وهى أفلام تتناول موضوعًا بريطانيًا متفردًا، فكل منها يستكشف علاقات القوى وتبادل الأدوار فى قلب النظام الطبقى. كانت هذه الأفلام هى "الخادم" (١٩٦٢) من بطولة ديرك بوجارد فى دور الخادم الذى يقلب المائدة على سيده الأرستقراطى الشاب جيمس فوكس، ثم "الحادث" (١٩٦٧) الذى يركز على أزمات منتصف العمر والهوية لدى اثنين من عمداء أوكسفورد (ستانلى بيكر وديرك بوجارد)، بينما "الوسيط" (١٩٧٠) يدور حول صبى تتلاعب به على نحو غير مقصود البطلة التى قامت بدورها جولى كريستى والبطل ألان بيتس، اللذين ينتهكان بأفعالهما الانقسام الطبقى.

كما أفاد الإنتاج فى أواخر الستينيات العديد من المخرجين البريطانيين الذين أسسوا أنفسهم فى التليفزيون وكانوا الآن قادرين على الدخول فى عالم الأفلام الروائية الطويلة، ومن بينهم كان كين لوتش، الذى كان مع تونى جاريت فى مقدمة الدراما الاجتماعية المبتكرة مثل مسرحيات تليفزيونية من فصل واحد، مثل "عند نقطة الاتصال" (١٩٦٥) و"عودى يا كاثى إلى المنزل" (١٩٦٦)، وكان اول أفلامه السينمائية "كيس" (١٩٦٩) الحكاية العميقة المؤثرة عن طفولة الطبقة العاملة، الذى تم تصويره فى مواقع التصوير الحقيقية فى بارنزلى مع فريق من الممثلين كان معظمهم من غير المحترفين. كما تخرج كين راسيل من تليفزيون بى بى سى وسلسلة أفلام الفن "مونيتور"، وبدأ حياته السينمائية بشهرته باعتباره "الطفل الشقى" فى السينما البريطانية، وكان أول أفلامه هادئًا بما فيه الكفاية ويحمل اسم "صلصلة فرنسية" (١٩٦٣) ثم فيلم "مخ بمليار دولار" قبل أن يجذب الانتباه باقتباسه رواية

دى إتش لورانس "نساء عاشقات" (١٩٦٩) الذى ما زال يتذكره الجمهور بمشهد المصارعة العارية بين ألان بيتس وأوليفر ريد. لكن سمعة كين راسيل جاءت من فيلميه التاليين: "عشاق الموسيقى" (١٩٧٠) الذى كان قصة حياة مثيرة عن تشايكوفيسكى، و"الشياطين" (١٩٧١) ولعله كان أكثر أفلامه تطرفًا، فى تناوله تيمة الاستحواذ فى دير بالقرن السابع عشر، والذى قص مقص الرقابة العديد من مشاهده. واستمر عطاؤه مزدهرًا، وبعد فترة عمل قصيرة فى أمريكا عاد إلى بريطانيا فى منتصف الثمانينيات لكى يصنع سلسلة غير متسقة من الأعمال المتواضعة قليلة التكاليف، التى أظهرت الحيوية، وأحيانًا الطرافة، لكنها ماتزال على الحافة المثيرة للجدل.

وكان هناك مخرج آخر محطم للتابوهات ظهر فى نفس الوقت مع راسيل، وهو نيكولاس ريج، الذى كان مصورًا سينمائيًا معروفًا ثم صنع أول أفلامه مخرجًا (مشتركًا فى العناوين مع دونالد كاميل) بفيلم "الأداء" الذى صنعه فى عام ١٩٦٨، وهو الفيلم الذى جمع بين هلوسة الستينيات مع وحشية عالم عصابات لندن، التى تم تصويرها بواسطة نجم موسيقى الروك المتوحد ميك جاجر فى مطاردة مع شخصية القاتل جيمس روك. يتضمن الفيلم شبكة من الخداع، يمزج الحلم والواقع فى عمل وصفه روى أرميز (١٩٧٨) بأن له "تعقيدًا وغموضًا بصريًا يجعل المتفرج يستدعى إلى ذهنه مخرجين حداثيين مثل بيرجمان وأنطونيونى"، وكانت النتيجة مثيرة للتشوش حتى إن الفيلم ظل فى دواليب الشركة الموزعة - وارنر- حتى عام ١٩٧٠.

وكلما كانت الآمال والوعود فى هذا العقد تبدأ فى الزوال قليلاً، أخذت السينما البريطانية شكلاً أكثر قتامة، وعادت نزعة النقد الاجتماعى كموضوع جماهيرى، وبدأت السينما فى اكتساب مذاق راديكالى على خلفية من السخط، وسياسة الطلبة، والاحتجاج ضد حرب فيتنام. وكان هذا واضحًا تمامًا فى فيلم ليندساى أندرسون "لو.." (١٩٦٨)، الذى يمثل هجومًا قاسيًا على المدارس العامة

البريطانية، وعلى المجتمع عميق الانقسام الذى مازالت الدراسة الرسمية تدعمه وتزيده عمقًا، بالإضافة إلى فيلم تونى ريتشاردسون الملحمى والمضاد للحرب بشكل عنيف "هجوم الفرقة الخفيفة" (١٩٦٨) الذى كان رد فعل لفيتنام بقدر ما كان إدانة قاسية لتاريخ بريطانيا "المجيد" فى الإمبريالية.

السبعينيات: انفجار الفقاعات

فى عام ١٩٦٩ كان ٩٠ بالمئة من الاستثمار فى السينما البريطانية أمريكيًا، وبالخضوع المتزايد لعقلية الفيلم شديد الجماهيرية، اكتشفت الشركات الأمريكية الكبرى أنها أنفقت ما يزيد عن اللازم فى أفلام ذات ميزانيات عالية، مثل الإنتاج البريطانى "معركة بريطانيا" (١٩٦٩) لجاى هاميلتون، و"كروموبل" (١٩٧٠) لكين هيوز، و"وداعًا مستر تشيبس" (١٩٦٩) لهربرت روس، و"تصف قطعة من ستة بنسات" (١٩٦٧) لجورج سيدنى، والتى أخفقت جميعًا فى شباك التذاكر. وعلاوة على ذلك كان الجمهور الأمريكى يتحول إلى أفلام محلية متواضعة مثل "الخريج" (١٩٦٧) و"بونى وكلايد" (١٩٦٧) و"الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، وهى الأفلام التى كانت تعطى الحيوية والإثارة اللتين كانت الأفلام البريطانية قد بدأت فى افتقادهما. وكانت النتيجة انسحاب الأمريكيين من صناعة السينما البريطانية وتركوا الجانب الأكبر منها بدون تمويل.

وخلال السبعينيات ظهرت شركات مندمجة عملاقة لكى تملأ الفراغ الذى أحدثه هذا الانهيار، وكانت شركة إى إم آى قد بدأت حياتها فى صناعة الموسيقى، لكنها اشترت شركة أسوشيتيد بريتيش بيكتشار فى عام ١٩٦٩ لتعين برايان فوربس رئيسًا للإنتاج فى أستوديوهات إلسترى، وفى عام ١٩٧٦ اشتركت إى إم آى شركة بريتش ليون ومعها المنتجان البريطانيان الطموحان بارى سبيكينجز ومايكل ديلاى، وكانا قد أنتجا فى شركة بريتيش ليون فيلم ريج "الرجل الذى وقع

على الأرض" الذى تم صنعه كاملاً فى أمريكا. لقد أعطتهما تلك التجربة فكرة عن صنع أفلام أمريكية للجمهور الأمريكي، وبالذراع المالى لشركة إى إم آى كان بإمكانهما تكرار التجربة. وهكذا وخلال عقد من الزمن حدث تطور عكسى غريب، فبدلاً من استثمار الشركات الأمريكية فى إنتاج أفلام بريطانية، كانت الشركات البريطانية الكبرى تستثمر كل استثماراتها فى الأفلام الأمريكية. وبدأت شركة إى إم آى بداية ناجحة بفيلم مايكل شيمينو "صائد الغزلان" (١٩٧٧)، لكن سرعان ما ترك ديلاى الشركة وبدأ سبيكينجز وحده سلسلة من الأفلام باهظة التكاليف، لكنها لم تحقق نجاحًا تجاريًا، مثل "مغنى الجاز" (١٩٨٠)، "لا يمكن إيقاف الموسيقى" (١٩٨٠)، "حانة رخيصة على الطريق السريع" (١٩٨١)، وخسر هذا الفيلم الأخير وحده ٢٥ مليونًا من الدولارات. لقد كانت سياسة سبيكينجز ـ التى تضمنت رفض الأفكار البريطانية والتركيز على الموضوعات الأمريكية، سياسة فاشلة، وكان الحل هو أن تأتى شركة ثورن لكى تبقى شركة إى إم آى على قيد الحياة.

لقد كان كسب السوق الأمريكية المربحة هو حلم الممولين البريطانيين منذ أيام ألكسندر كوردا، وكان ذلك هو الدافع وراء مشروع ليو جريد فى صناعة الأفلام العالمية. كانت شركة جريد، آى تى سى، قد بنت شهرتها العالمية على خلفية من المسلسلات التليفزيونية الناجحة جماهيريًا، وكان أساسًا بائعًا تقوم سياسته على البيع المسبق للأفلام عبر أنحاء العالم، مستخدمًا المقدمات المدفوعة والضمانات لتمويل الإنتاج، كما بدأ أيضًا فى سلسلة من الأفلام ذات الميزانيات العالية الموجهة للسوق الأمريكية، مستخدمًا ممثلين مشهورين وموضوعات "مضمونة" مثل الاقتباسات عن الروايات الأكثر مبيعًا، وإعادة صنع الكلاسيكيات القديمة. وكانت النتيجة فى مجملها باهتة بالنسبة للجمهور، ووصلت المسألة إلى ذروتها مع الفشل الذريع لفيلم "تشييد السفينة تايتانيك" (١٩٨٠) الذى تكلف ٣٥ مليونًا من الدولارات، وهو الفيلم الذى غرق مثل السفينة ودون أن يترك أثرًا، آخذًا شركة جريد معه إلى الأعماق.

وكانت الاستراتيجية البديلة الأخرى هى المناورات والمشروعات المشتركة بين شركتى إى إم آى وشركة ليو جريد، التى تقوم على حيوية ونشاط منتج وحيد لبيع مشروعات منفردة إلى موزع فى شمال أمريكا. وكان من الأنصار ديفيد بوتمان، الذى أنتج خلال السبعينيات أفلام "سوف يكون ذلك هو اليوم" (١٩٧٣) لكلود واتهام، و"ستارداست" (١٩٧٤) لمايكل أبتيد، و"باجسى مالونى" (١٩٧٦) لألان باركر. وبينما استمر مخرجون مثل أبتيد وباركر فى استنفاد مواهبهم فى هوليوود، فإن بوتمان كان لاعبًا رئيسيًا فى التحسن القادم فى مصير السينما البريطانية.

الثمانينيات: على الهوامش

كما كان الموقف يبدو كئيبًا بالنسبة للسينما البريطانية، فإنه اشتعلت بدون توقع شرارة إعادة إحياء المنتج المحلى مرة أخرى، وكان ذلك واضحًا فى ليلة الأوسكار فى عام ١٩٨٢ عندما حصل إنتاج بريطانى مشترك فى فيلم "عربات النار" (١٩٨١) من إخراج هيو هادسون وإنتاج بوتمان على العديد من الجوائز، كان من بينها جائزة أفضل فيلم. لقد شجع ذلك الكاتب كولين ويلاند على إعلان كلماته الأسطورية: "البريطانيون قادمون" فى كلمته خلال استلامه الجائزة. وبدا العام التالى كأنه يؤكد هذا التفاؤل عندما تفوق فيلم "غاندى" الملحمى (١٩٨٢) من إخراج ريتشارد أتينبرو على فيلم "عربات النار"، إذ حصل على ثمانى جوائز، ليؤكد نهضة السينما البريطانية. كان على الجبهة الأمامية من هذه السينما البريطانية الجديدة جولد كريست، شركة الإنتاج التى كان يرأسها جيك إيبرتس الذى كان قد ساهم فى "عربات النار"، كما جمع الكثير من الاستثمارات ليدعم فيلم "غاندى". عززت جولد كريست وضعها ببرنامج من الأفلام، معظمها من إنتاج بوتمان، التى استحقت النجاح النقدى والتجارى، مثل "بطل محلى" (١٩٨٣) لبيل فورسايث، و"حقول القتل" (١٩٨٤) لرولاند جوفيه، و"بلد أخرى" (١٩٨٤) لماريك كانيفسكا.

ومن بين هؤلاء المخرجين تميز فورسايث بكونه أكثرهم إبداعًا وغرابة، فقد كانت رؤيته للحياة الاسكتلندية فى الطبقات الدنيا، التى اتضحت فى أفلامه مثل "هذا الشعور الغارق" (١٩٧٩) و"فتاة جريجورى" (١٩٨٠)، والمصنوعة بميزانيات غاية فى التواضع، هى التى جذبت انتباه بوتمان. وعلى الرغم من علاقته بتقاليد شركة "إيلينج" الكوميدية، فإن ملاحظات فورسايث الساخرة، وروحه الكريمة، كشفت عن تأثيرات شديدة الاتساع، من فرانك كابرا وجاك تاتى وإيرمانو أولمى. ولقد صنع فيلمين آخرين فى بريطانيا: "بطل محلى" و"الراحة والفرح" (١٩٨٤) قبل إغرائه بالذهاب إلى أمريكا الشمالية حيث صنع الفيلم الذى لم يحصل على ما يستحقه "إدارة المنزل" (١٩٨٨)، وكان الممولون هم شركة كولومبيا بيكتشارز تحت إدارة رئيس الإنتاج الجديد، ديفيد بوتمان.

وإلى جانب جولد كريست، كانت هناك بضع شركات جديدة يبدو أنها ملتصقة بفكرة أن السينما البريطانية بدأت فى الانتعاش مرة أخرى، مثل شركة هاندميد فيلمز، التى تأسست عام ١٩٧٨ على يد عضو فريق البيتلز السابق جورج هاريسون، لإنقاذ فيلم "حياة برايان لمونتى بايثون" الذى كانت شركة إى إم آى قد تخلت عنه. لقد كانت الشركة تميل إلى الموضوعات الكوميدية، التى تضم فى العادة أعضاء من الفريق الكوميدى مونتى بايثون: "عصابات الزمن" (١٩٨١) لتيرى جيليام، الذى حقق ٤٥ مليونًا من الدولارات فى أمريكا الشمالية مما يعد نجاحًا تجاريًا هائلاً، و"جنود فى الاستعراض" (١٩٨٢)، و"الإرسالية" (١٩٨٣)، و"وظيفة خاصة" (١٩٨٤). ثم تلتها شركة فيرجين فيجان، التى كانت أحد أروع فروع إمبراطورية ريتشارد برانسون الموسيقية، والتى شمل إنتاجها "١٩٨٤" (١٩٨٤) وهو المعالجة ذات الجو الخاص لرواية أورويل الكلاسيكية. ثم شركة بالاس برودكشانز، التى أسسها نيك باول وستيفن وولى، والتى كانت بدورها أحد فروع شركة لتوزيع الفيديو والأفلام، وكان أول إنتاجها السينمائى فى عام ١٩٨٤ مع فيلم "صحبة الذئاب" لنيل جوردان وهو المعالجة السينمائية المؤثرة لقصة أنجيلا كارتر.

لقد كانت هذه الصحوة الصغرى التى قادتها شركة جولد كريست قصيرة العمر، فقد انهارت الشركة فى عام ١٩٨٦ فى أعقاب فشل خطتها الإنتاجية مبالغة الطموح لصنع ثلاثة أفلام ذات ميزانية عالية: "مبتدئون تمامًا" (١٩٨٦) لجوليان تمبل، و"الثورة" (١٩٨٦) لهيو هادسون، و"البعثة" (١٩٨٦) لرولاند جوفيه. لقد تجاوز الفيلمان الأولان الميزانية المخصصة لكل منهما ولم يصنع أيهما نجاحًا فى شباك التذاكر، وتراجع موقف شركة جولد كريست إلى وكالة للبيع. فى الوقت ذاته كانت شركة فيرجين ــ التى كانت من بين المستثمرين فى فيلم "مبتدئون تمامًا" ــ تُجبر على التراجع من الإنتاج السينمائى بعد أربع سنوات. لقد ظهرت مرة أخرى الطبيعة المحفوفة بالمخاطر فى صناعة مثل السينما فى عام ١٩٩٢ عندما اضطرت شركة بالاس، على الرغم من سمعتها الجيدة ــ إلى إنهاء نشاطاتها فى الإنتاج والتوزيع.

وعلى الرغم من السمعة العالمية التى استمتعت بها السينما البريطانية، فإن الحكومة البريطانية لم تفعل الكثير سواء على مستوى الحوافز لتساعد فى إعادة إحياء الصناعة أو لتمنع انهيارها. بل أن التصرفات الحكومية كانت سلبية تمامًا خلال الثمانينيات، فقد ألغت مراحل التسهيلات الضريبية التى كانت حوافز مهمة للمستثمرين والإنتاج، وأوقفت الدعم الذى كان أحد أهم العوامل التى جذبت الشركات الأمريكية الكبرى خلال الخمسينيات والستينيات، وقلصت تمامًا من مؤسسة دعم السينما القومية، وحلت محلها فى عام ١٩٨٦ مؤسسة بريتيش سكرين التى كانت هيئة شبه خاصة، تمول جزئيًا بواسطة الحكومة، وجزئيًا بواسطة الصناعة. لقد كانت فى جوهرها منظمة لمنح القروض وليس الدعم، لتصبح أحد أهم مصادر التمويل لمجموعة كبيرة من صناع الأفلام البريطانيين.

وفى نفس الوقت، حدثت تطورات فى آليات الإنتاج بميزانيات منخفضة أتاحت للصناعة إمكانية جديدة للحياة. ففى عام ١٩٨٢ انطلقت القناة التليفزيونية الرابعة، وكانت تلك هى نقطة التحول فى علاقة جديدة بين صناعتى التليفزيون

والسينما فى بريطانيا، وكان الرئيس التنفيذى للقناة الرابعة هو جيريمى إيــزاكس، الذى أعلن أن الشركة سوف تستثمر مباشرة فى الإنتاج عن طريق تقديم خــدمات إنتاجية للأفلام التى يمكن أن تُمنح "نافذة" للعرض فى دور العرض قبل عرضـــها فى التليفزيون. كان مفروضًا على شركات التليفزيون فى السابق أن تشترى الأفلام بعد عرضها فى دور العرض وبأثمان بخسة. لقد كان قرار القناة الرابعــة بمثابــة عملية نقل دم كانت الصناعة السينمائية تحتاجها، خاصة فى مجــال الأفــلام ذات الميزانيات المنخفضة المبدعة، وهكذا مولت الشركة حوالى ١٥٠ فيلمًا فى العــشر سنوات الأولى، وكان من بينها "غسالتى الجميلة" (١٩٨٥) لستيفن فريزر، و"خطاب إلى بريجينيف" (١٩٨٥) لكريس بيرنارد، و"الرفـــاق" (١٩٨٧) لبيــل دوجـــلاس، و"آمال عريضة" (١٩٨٨) لمايك لى.

وبالإضافة إلى برنامجها فى المساعدة الإنتاجية، فإن القناة الرابعــة قامــت بمساهمات مالية مهمة فى مساعدة السينما البريطانية من خلال المجلس الإنتــاجى لكل من مؤسسة بريتيش سكرين ومؤسسة السينما البريطانية، مما ســاعدها علــى إنجاز برامجها السينمائية الصغيرة، ولكنها كانت طموحة إبــداعيًا. ففــى أواخــر الستينيات غيرت مؤسسة السينما البريطانية من سياستها فى صنع الأفلام بعيدًا عن التركيز على إنتاج أفلام طليعية وتجريبية والاتجاه إلى أشكال سينمائية أكثر تداولاً، خاصة الأفلام الروائية الطويلة، وكان الفيلم الأول الذى يصنع تحت مظلــة هــذه السياسات الجديدة هو "افتح الراديو" (١٩٨٠) لكريس بينيت، وأعمال تاليــة مثــل "عقد الرسام" (١٩٨٢) لبيتر جرينواى، و"كارافاجو" (١٩٨٦) لــديريك جارمـــان، و"أصوات بعيدة، ولوحات طبيعية صامتة" (١٩٨٨) لتيرانس ديفيز.

كانت القناة الرابعة ومؤسسة السينما قادرين أيضًا على توسيع قاعدة الثقافــة السينمائية من خلال قسم "الورش"، بإعطاء الفرصة للحصول على وسائل الإنتـــاج للجماعات السينمائية التى لا يتم تقديمها فى السينما بشكل كاف، خاصـــة الأقليـــات الإثنية. كما شملت الأفلام التى تم إنتاجها تنويعات مـــن الأشـــكال مثـــل الأفـــلام

التسجيلية أو أفلام التحريك. على سبيل المثال فإن تقديم تجربة الزنوج والأسيويين من خلال السينما والفيديو قد أنشأت معالجات جمالية جديدة تم تطويرها لتقديم التجارب الثقافية التى لم يتم تقديمها على الشاشة. وبينما كان شركته بلاك أوديو تعمل فى مجال شاعرية الفيلم التسجيلى، بأفلام مثل "أغنيات هاندزورث" (١٩٨٦)، "من يحتاج قلبا" (١٩٩١)، و"سبع أغنيات لمالكوم إكس" (١٩٩٢)، فإن مجموعة سانكوفا استخدمت الشكل الروائى لتحكى عن سياسات الهوية التى لا تشمل فقط العرق أو الأصول الإثنية، ولكن أيضًا قضايا الجنس فى أعمال مثل "آلام التنكر" (١٩٨٦). وعلى الرغم من أن مبادرة الورشة اختفت فى التسعينيات فإن بعض صناع الأفلام الذين تدربوا فى هذا القسم واصلوا صنع الأفلام الروائية الطويلة، بمن فيهم إيزاك جوليان، الذى كان فى السابق فى سانكوفا، والذى كان فيلمه الروائى الأول "أرواح متمردة شابة (١٩٩١) من إنتاج مؤسسة السينما البريطانية.

كان التأثير الواسع للقناة الرابعة، وشراكتها مع بريتيش سكرين ومؤسسة السينما البريطانية هو بداية الجدل حول الثقافة البريطانية والهوية والتاريخ، وذلك بإتاحة الفرصة لتعدد الأصوات، بعضها للمرة الأولى. لكن البعض انتقد القناة الرابعة أيضًا لتدميرها السينما، وتشجيع هجين من التليفزيون والسينما والأكثر ولاء لتقاليد وجماليات الشاشة الصغيرة عنه فى للسينما. إنه اتهام يمكن أن يوجه أيضًا لشركات التليفزيون الأخرى التى تبعت نموذج القناة الرابعة فى الاستثمار فى الأفلام الروائية الطويلة، مثل شركة تيمز من خلال دعمها لشركة أفلام إيوستون، وشركة لندن ويك إيند، وشركة جرانادا (على الرغم من أن هذه الشركات قامت بدور مهم فى إحياء السينما من خلال أفلام مثل "قدمى اليسرى" و"الحقل")، وشركة زينيث التى أقامتها شركة سنترال تى فى أواسط الثمانينيات.

كما كان لمؤسسة بى بى سى أيضًا إسهام ضئيل فى هذا المجال، لكنها أيضًا ركزت على الأعمال الدرامية التى تصلح للعرض التليفزيونى مع السماح لعدد قليل جدًا بفرصة للعرض السينمائى، مثل "أبريل الساحرة" (١٩٩١) لمايك نويل،

و"الخنفساء " لستيفن فريزر، وهذا يبدو أنه يؤكد وجهة النظر بأنه إذا كان للسينما البريطانية وجود ففى التليفزيون.

ليس هناك مكان إلا للبقايا التى يمكن أن نطلق عليها "سينما"، وهى المادة التى قد يكون لها حياة معقولة فى شباك التذاكر، أو تقدم إبداعًا سينمائيًا، أو هما معًا فى القليل من الأحيان. أن أحد أكثر الأنماط السينمائية البريطانية جماهيرية، والذى أثبت نجاحًا داخل بريطانيا وخارجها، هو فيلم "التراث"، الذى يتمتع "بمذاق" خاص ودراما تاريخية وافرة بحياة الطبقة العليا، ويعتمد على أعمال كتاب مثل إيفيلين واو وإى إم فورستر. ومن المفارقات أن هذا النمط له جذور ممتدة فى عالم التليفزيون مثل الدراما الأدبية التى تصنعها بى بى سى ـ والذى استلهم أصلاً بفضل نجاح الاقتباس التليفزيونى لرواية واو "إعادة التأثير على العروس" (الذى عرض لأول مرة فى عام ١٩٨١). أن هذا النمط يتجسد فى الأفلام التى ينتجها ويخرجها الفريق المكون من إسماعيل ميرشانت وجيمس أيفورى (ومن المفارقات إنهما غير بريطانيين)، وما يزال يبرهن على أنه يتمتع بجاذبية جماهيرية هائلة فى التسعينيات مع أفلام مثل "هواردز إيند" (١٩٩٢) و"بقايا اليوم" (١٩٩٣). أن جماهيرية هذه الأفلام تأتى فى جانب منها من قدرتها على حشد المتعة ببعض أنواع من الحنين إلى الماضى والصور اللطيفة للسمات الإنجليزية التى امتزجت بالسياسات السائدة خلال الثمانينيات. وعلى الرغم من تسويقها بسبب سماتها "الإنجليزية" وجودة أداء فريق التمثيل البريطانى، فإن هذه الأفلام فى الأغلب يتم تمويلها وإنتاجها عالميًا، ويمكن اعتبارها إنجليزية على نحو واهٍ تمامًا.

ومع ذلك فإن هذا ليس النمط الوحيد الذى أبقى السينما البريطانية حية، فإن هناك مجموعة من الصور المدهشة ما تزال تصنع تحت عنوان "سينما الفن" وإن كانت تحتاج إلى تسمية أفضل، مثل "لعبة البكاء" (١٩٩٢) لنيل جوردان، و"أورلاندو" (١٩٩٢) لسالى بوتر، و"نهاية يوم طويل"(١٩٩٢) لتيرانس ديفيز. إنها فى الحقيقة سينما بعيدة عن التيار السائد، ولكن الهوامش تحركت على نحو فعال

نحو المركز، وكانت النتيجة أنه فى مقدمة صناع السينما البريطانيين لهذه الفترة هم الأفراد شديدو الاختلاف، بيتر جرينواى وديريك جارمان.

إن صور جرينواى الثرية الملغزة فى أفلام مثل "بيللى المهندس المعمــارى" (١٩٨٧) و"الغرق بالأرقام" (١٩٨٨) قد جعلته يكسب الكثير مــن المعجبــين. أن اهتماماته هى اللقطة الذهنية لتبادل الأدوار، من خلال فوضى من الإحالات الفنيــة والثقافية، والأداء شديد الأسلوبية. أن إبداعه البصرى مؤثر بلا جدال لكــن النقــد تناوله باعتباره صاحب تناول لا إنسانى فى شخصياته، الذين يجعل منهم فى كثيــر من الأحيان أشخاصًا ضحلة بلا قيمة، أو جنودًا فى لعبة شطرنج معقدة.

أما ديريك جارمان فقد كان واحدًا من أكثر المبدعين فى السينما البريطانية، منذ أول أفلامه "سيباستيان" (١٩٧٥) وحتى وفاته فى عام ١٩٩٤. ومثل جرينواى فقد كانت خلفيته فى عالم التصوير التشكيلى قد أتاحت له تناولاً جديــدًا لإمكانــات الصورة، وكان ذلك مدهشًا فى فيلمه "نهاية انجلترا" (١٩٨٧) و"الحديقــة" (١٩٩٠) وفيهما استخدم الحرية الشاعرية لمقاس سوبر إيت، وهو الوســيط الــذى ارتــبط بأعمال الهواة. لقد كانت اكتشافات جارمان فى عالم المثلية الجنسية، والاهتمامــات المعاصرة من خلال موضوعات تاريخية مثل "كارافاجو" و"إدوارد الثانى" (١٩٩٢) هى التى منحت أعماله علاقة مثيرة مع الماضى الذى أخذه مــن عــالم المتــاحف ليضعه فى عالم التواصل الإيجابى. وكصانع أفلام يريد من المتفــرج الاشــتراك الفعال، فإن آخر أفلامه "أزرق" (١٩٩٣) حول حياته مع الإيــدز قــد أخــذ هــذا الاشتراك إلى حده الأقصى، عندما هجر الصورة كلية ليفضل عليها شاشة زرقاء، التى تمثل قماش لوحة يمكن أن يضع عليها المتفرج تفسيراته.

لقد كانت حياة جارمان الفنية ـــ مثل العديدين غيره فى السينما البريطانية ـــ نضالاً عسيرًا. أن الموهبة موجودة لكن حيث إنه لا توجد حياة فى التيار السائد فى السينما البريطانية، فإنه يجب على صناع الأفلام البقاء على الهامش قليل التمويــل، أو التحول إلى هوليوود (مثلما فعل كاريل رايز وجون بورمان وريــدلى ســكوت

وبيل فورسايث وغيرهم). وفى وسط التسعينيات، كان التمويل صعبًا كما كان دائمًا، وربما قام التليفزيون بإنقاذ السينما البريطانية، ولكن بمستويات إنتاج تنذر بالخطر إلى درجة أنه من الصعب توقع مستقبل السينما البريطانية خارج الشروط شديدة الصرامة، فربما زاد الاهتمام بالسينما المحلية بعد النجاح الهائل لفيلم الكوميديا الرومانسية "أربع حفلات عرس وجنازة" (١٩٩٤) لمايل نويل، الذى أنتج بميزانية متواضعة (ثلاثة ملايين جنيه استرلينى) ليحصد ما يزيد على ٢٤٠ مليون دولار فى كل أنحاء العالم. ولكن على الرغم من الازدهار المؤقت للسينما البريطانية يجب علينا الحذر من الإعلان عن "نهضة" جديدة، فالتقارير المتحمسة لقطاع الإنتاج الذى تم تجديده تقوم على حقيقة أن الأمريكيين ـ الآن ـ يفضلون أن يصنعوا الأفلام فى استديوهات شيبرتون وباينوود. وبالمثل فإنه على الرغم من الحرفة الإخراجية عند نيل جوردان فى فيلم "مقابلة مع مصاصى دماء" (١٩٩٤) ـ الذى أشرف عليه ديفيد جافين وتم تمويله عن طريق شركة إخوان وارنرـ فإنه ليس "بريطانيا" أكثر من "حرب النجوم" أو "سوبرمان"، حتى أنه يمكن القول إنه لا توجد سينما بريطانية، هناك فقط عطاء بريطانى يصب فى السينما العالمية (الأمريكية). فى أواخر الخمسينيات كان تكوين الشركات المستقلة مثل وودفول فيلمز بدافع نزعة محافظة من جانب اللاعبين الكبار فى الصناعة، ولكن خلال التسعينيات فإن هناك القليل مما يمكن تعريفه أنه صناعة قد يتمرد صناع الأفلام ضدها. أن ازدهار الستينيات يبدو بعيدًا مثل السنوات الذهبية لألكسندر كوردا وجيه أرثر رانك.

جوزيف لوزى

(١٩٠٩ـ١٩٨٤)

ولد جوزيف لوزى فى لاكروس بولاية ويسكونسين، وتربى فى الفرع الفقير من عائلة غنية مثقفة مؤلفة فى معظمها من المحامين. وبعد حصوله على درجة الماجستير من البرنامج المسرحى فى جامعة هارفارد، انتقل إلى مدينة نيويورك فى أوائل الثلاثينيات وأنفق على نفسه بالعمل ناقدًا بالقطعة.

كانت رحلته فى عام ١٩٣٥ إلى الاتحاد السوفيتى سببًا فى احتكاكه بالمسرح السوفيتى، الذى سوف يترك على أعماله المسرحية والسينمائية أثرًا عميقًا. وفى نيويورك خلال فترة الكساد، صنع سلسلة من المشروعات المسرحية التعليمية والسياسية، ومنها "كاباريه" معاد الفاشية، و"جريدة حية"، التى شرحت القضايا السياسية المعاصرة للعمال. كما نظم لوزى أيضًا عروضًا معقدة تجمع بين الإيماءات الصامتة والتعليق الصوتى لصالح مؤسسات التخفيف من آلام الحرب، بالإضافة إلى إنتاج وإخراج تسعين عرضًا موجهًا سياسيًا للإذاعة.

كانت أفلام لوزى الأولى من إنتاج العديد من المؤسسات والمنظمات الحكومية، كما صنع أيضًا أفلامًا تدريبية خلال خدمته العسكرية. وفى عام ١٩٤٥ انتقل إلى هوليوود، وبتعاقد غير فعال مع شركة إم جى إم عاد إلى المسرح، وبمساعدة بريخت أخرج العرض الناجح "حياة جاليليو" من بطولة تشارلز لوتون.

وفى النهاية تحرر من عقده مع شركة إم جى إم دون أن يصنع لها فيلمًا واحدًا، لينتقل إلى شركة آر كيه أو، حيث صنع فيلم "الصبى ذو الشعر الأخضر" (١٩٤٨)، وهو حكاية رمزية ضد المكارثية حول الخوف غير العقلانى لصبى تحول شعره فجأة إلى اللون الأخضر. واستمر لوزى فى صنع سلسلة من الأفلام السريعة بالأبيض والأسود وذات الميزانيات المنخفضة، مثل "بلا قانون" (١٩٥٠)،

و"الحرامى" و"إم" و"الليلة الكبيرة" فى عام ١٩٥١، وفيها طور لأول مـــرة سـماته الأسلوبية التى سوف تميز أعماله التالية، الأسلوب البصرى، واللقطـــات الطويلـــة، وحركات الكاميرا المعقدة، وهى التى جعلت هذه الأفلام ثرية وقوية دراميًا.

وفى عام ١٩٥٢ بينما كان فى إيطاليا يصور "غريب فى الـــسرقة" (١٩٥٢)، وجد لوزى أنه قد تم اتهامه بالشيوعية وحررت ضده مذكرة ادعاء للمثـــول للـــشهادة أمام لجنة النشاطات غير الأمريكية، وبدلاً من العودة ليتلقى عقوبة منتظرة ووضـــعه فى القائمة السوداء، انتقل إلى انجلترا، وهناك استمر فى صـــنع الأفـــلام منخفـــضة التكاليف مقابل أجر متواضع. وعمل فى البداية تحت أسماء مـــستعارة بـــسبب ذراع هوليوود الطويلة وقائمتها السوداء. وعندما حـــصل علـــى التحـــالف مـــن زملائـــه وأصدقائه الحرفيين خاصة مع الممثل اللامع ديرك بوجـــارد، فإنـــه حـــصل علـــى الفرصة لكى يصنع فيلم "النمر النائم" (١٩٥٤)، وهذا الفيلم بالإضافة إلـــى "الغريـــب الحميم" (١٩٥٦) كانا ناجحين بما فيه الكفاية لكى يفوز لوزى بالاستمرار فى السينما التجارية. وكانت أفلام الجريمة التى صنعها فى أواخر الخمسينيات "زمن بلا شـــفقة" (١٩٥٧) و"موعد عشوائى" (١٩٥٩) و"المجرم" (١٩٦٠) قد نالت الاستحـــسان فـــى فرنسا، ولكن ليس فى بريطانيا حتى تحدثت عنه مجلة "موفى" فى عام ١٩٦٢.

وبدأ لوزى فى عام ١٩٦٣ تعاونًا مع الكاتب المسرحى هارولد بينتر أثمـــر ثلاثة أفلام: "الخادم" (١٩٦٣)، و"الحـــادث" (١٩٦٧) و"الوســـيط" (١٩٧١). لقـــد جمعت هذه الأفلام بين نقده الاجتماعى الأسلوبى اللاذع وإحساس بينتر بصراعات القوى المرهفة، مما أسس أخيرًا لشهرة لوزى النقدية، وظلت هذه الأفلام من بـــين أفضل أعماله. وقادت حساسيات لوزى السياسية اليسارية إلى اهتمامـــه والتزامـــه العميقين بالعمل داخل النظام الطبقى البريطانى، وكان هذا النوع هو الذى عاد إليه مرات عديدة حتى وفاته فى عام ١٩٨٤.

لقد عمل لوزى طوال حياته الفنية ضد قيود الميزانية والمؤسسة، لكنه نجـــح فى صنع أفلام ذات طبيعة سياسية وتعليمية: "الصبى ذو الشعر الذهبى"، "الملاعين"

(١٩٦٢)، "الملك والوطن" (١٩٦٤) الذى كان معارضًا للحرب، و"بلا قانون" ضد العنصرية، و"زمن بلا شفقة" و"موعد عشوائى" ضد النظام القضائى وعقوبة الإعدام. وبشكل عام، فإن أفلام لوزى تمثل تحليلاً للطبيعة المدمرة للمؤسسات، سواء كانت السجن، أو الزواج البرجوازى، أو الطبقة الاجتماعية. وفى أفلام مثل "إيف" (١٩٦٢) و"الخادم"، فإن الشخصيات التى ضللت نفسها، وتقع فى مكان التفوق الاجتماعى تجد نفسها وقد تم التلاعب بها، وتحويلها إلىٰ ضحية على يد أشخاص من الطبقة الاجتماعية الأدنى يتمتعون بفهم أكبر لتعقيد السلطة والطبقة.

إن أفلام لوزى تكشف عن أسلوبية بصرية قوية، حيث يعبر المعمار عن علاقات القوى بين الشخصيات. لقد قام لوزى بتصوير معظم أفلامه فى المواقع الحقيقية، سواء كانت المبانى القائمة بالفعل مثل فيلا بالاديو فى فيلم "دون جوفانى" (١٩٧٩) أو فى ديكورات تم تصميمها فى الموقع. ولقد تلقى المساعدة فى البداية بالتعاون الوثيق مع جون هابلى، ولاحقًا مع ريتشارد ماكدونالد، ومع هؤلاء الفنانين، صنع لوزى كل التفاصيل البصرية للسينما، من المعمار حتى طلاء الديكور والإكسسوارات قبل بدء التصوير. لقد كان أسلوب كل فيلم يدور عادة حول تأثير بصرى رئيسى: فى فيلم "بلا قانون" كان مصممًا حول الصور الفوتوغرافية لبول ستراند ووالكر إيفانز، وفى "الغجرى والجنتلمان" (١٩٥٨) حول لوحات طباعة رولاندرسون، وفى "زمن بلا شفقة" حول جويا، وفى "بليز المتواضع" (١٩٦٦) حول فن البوب، و"الحادث" حول التنقيطية. أن هذا "التصميم البصرى المسبق" أكد اتساقه البصرى، بينما كان يسمح للممثلين وعامل الكاميرا بحرية كبيرة فى عملهم، وهكذا، فإنه كان يجمع عناصر القيود الصارمة والحرية وهو ذاته كان الموضوع المحورى عند لوزى.

وفى أفلامه الأخيرة، حيث كان يعمل بقيود أقل من جانب شركة الإنتاج، بدأت الكثافة البصرية لأفلامه فى التقليل من حدة ميول لوزى التعليمية، لتصنع صورًا ثرية وملغزة فى وقت واحد. أن هذا الغموض البصرى زاد بسبب استخدامه

التلقائى (أو هكذا يبدو) للقطات التى تقطع اللقطات الطويلة، والتى يمكن تفسيرها على أنها رجوع إلى الماضى أو قفز إلى المستقبل، كما يبدو فى "الحادث"، و"الوسيط" (١٩٧٠) و"مستر كلاين" (١٩٧٦).

إن الاتساق الشكلى فى أفلام لوزى يعكس النظام الاجتماعى الذى كان يصوره. أن التوتر بين القيود الاجتماعية الصارمة، والحرية العاطفية الخطرة، الذى يتم تصويره فى أفلام لوزى على صلة وثيقة بتجربته الخاصة كلامنتمى، وكسينمائى مستقل يناضل ضد حدود السينما التجارية، لكى يعبر عن وعيه السياسى وتحليله الاجتماعى فى صور على هذا القدر من الجمال.

إدوارد آر أونيل

من أفلامه:

"الصبى ذو الشعر الأخضر" (١٩٤٨)، "الحرامى" (١٩٥١)، "إم" (١٩٥١)، "زمن بلا شفقة" (١٩٥٧)، "موعد عشوائى" (١٩٥٩)، "إيــف" (١٩٦٢)، "الخـــادم" (١٩٦٣)، "الملك والـــوطن" (١٩٦٤)، "بليـــز المتواضـــعة" (١٩٦٦)، "الحـــادث" (١٩٦٧)، "بووم! " (١٩٦٨)، "شعائر سرية" (١٩٦٨)، "الوسيط" (١٩٧١)، "مستر كلاين" (١٩٧٦)، "دون جوفانى (١٩٧٩).

السينما الألمانية الجديدة

بقلم: أنطون كايس

إن النهضة البطيئة ــ ولكن ثابتة الخطى ــ للسينما الألمانية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية من كونها سينما إقليمية غير مشهورة لتصبح عالمية الشهرة، هذه النهضة تُروى دائمًا كقصة لها بداية جريئة (بيان أوبرهاوزن فى ٢٨ فبراير ١٩٦٢)، وذروة (حين قالت عنها مجلة "تايم" فى عام ١٩٧٨ إنها "أكثر سينما حياة فى أوروبا") ثم نهاية مفاجئة (وفاة فاسبيندر فى ١٠ يونيو ١٩٨٢). لقد كان هنا مسار لهذه السينما ــ سينما قومية تورطت فى التواؤم مع الهوية المشوهة للبلد الذى تمثله. وهناك العديد من الأفلام فى تلك الفترة كانت رد فعل للتاريخ المضطرب للسينما ذاتها باعتبارها أداة الدعاية الأولى للنازى. لقد قال فيم فيندرز فى عام ١٩٧٧: "لم يحدث أبدًا فى أى بلد من قبل أن أُسيء استخدام الصور واللغة بشكل مجرد من الأخلاقية مثل ألمانيا. ولم يُعانِ الناس فى أى بلد آخر من فقدان الثقة فى الصور التى يضعونها، فى حكاياتهم وأساطيرهم، مثلما حدث لنا. أن أسطورة السينما "الاشتراكية القومية" ــ التى سببت عدم الثقة المطلق فى الصور والأصوات التى تتناول ألمانيا ــ كانت قد شغلت بعمق الجيل الشاب من صناع الأفلام الألمان للربع قرن الماضى. كيف كان يمكنهم أن يجدوا الصور ويصنعوها عن بلدهم بحيث تختلف مع تلك التى صنعتها سينما "الاشتراكية القومية" الجماهيرية؟ وهكذا أصبح الرفض المنهجى لتقاليد السينما النازية ركنًا أساسيًا لهوية ووحدة السينما الألمانية منذ الستينيات.

خلق سينما جديدة

كانت الأعوام ١٩٦١-١٩٦٢ أعوام أزمة فى ألمانيا: حائط برلين الذى أقيم فى أغسطس ١٩٦١، والذى وضع حاجزًا صلبًا يقسم ألمانيا إلى نظامين اجتماعيين مختلفين وبديلين (الغرب/الشرق، الرأسمالى/الشيوعى)، ومحاكمات أيخمان فى

القدس (وانتهت فى ديسمبر ١٩٦١) التى ألقت ضوءًا قويًـا علـى الجـرائم غيـر المسبوقة التى ارتكبها النظام النازى، ومحاولة المستشار أديناور لقمع حرية الصحافة فيما أُطْلِق عليه قضية "شبيجل" التى قوبلت بعاصفة غير متوقعة من المعارضة. لقـد كانت تلك الأعوام أيضًا نقطة تحول فى السينما الألمانية، فصناعة السينما التجاريـة، التى أنتجت خلال الخمسينيات كميات هائلة من الأفلام الناجحة تجاريًـا والمربحـة والتى كانت تتوجه مباشرة إلى الجمهور المحلى، كان عليها أن تتواءم مـع انهيـار السوق، فخلال سنوات قليلة فقدت السينما الألمانية ثلاثة أربـاع جمهورهـا بـسبب التليفزيون، وبينما قفزت أرقام أجهزة التليفزيون من ٧٠٠ ألف إلى ٧,٢ مليون بـين عامى ١٩٥٦ و١٩٦٢، انخفض جمهور السينما من ٨٠٠ مليون إلـى ١٨٠ مليـون فى العام. أن هذا الانهيار الهائل للسينما التجارية أعطـى صـناع الأفـلام الـشبان الفرصة والحافز لتجريب رؤى بديلة، وبدأوا فى إخراج أفلامهـم القـصيرة، التـى حصل العديد منها على جوائز فى المهرجانات العالمية. وباستمداد التشجيع من نجاح حركة السينما الحرة البريطانية (١٩٥٦– ١٩٥٩)، والموجة الجديدة الفرنسية (الأفلام الأولى لجودار وشابرول وتروفو التـى ظهـرت فـى ١٩٥٩-١٩٦٠)، تجمعـت مجموعة من ستة وعشرين مخرجًا وناقدًا، جميعهم بين العشرين والثلاثين من العمر، ليطالبوا بسينما جديدة فى ألمانيا، سينما مرتبطة بالحداثة الأوروبية الجديدة فـى فـن السينما. وكان بيانهم القصير البليغ، الذى نشر بمناسبة مهرجـان الأفـلام الألمانيـة الغربية القصيرة فى أوبرهاوزن فى ٢٨ فبراير ١٩٦٢، يعلن بفخر:

"إن انهيار السينما الألمانية التقليدية قد أزال القاعدة الاقتصادية لطريقة فـى صنع الأفلام نرفض مواقفها وممارستها. وبهذا الانهيار، فإن سينما جديـدة لـديها الفرصة أن تولد، إننا نعلن نوايانا لخلق الفيلم الروائى الألمانى الجديد. أن الـسينما الجديدة فى حاجة إلى الحرية، حرية من مواضعات الصناعة التقليدية، وحرية مـن التأثير الخارجى للشركاء التجـاريين، وحريـة مـن تحكـم جماعـات الـضغط الاجتماعية. أن لدينا أفكارًا ثقافية وشكلية اقتصادية متماسكة عن إنتاج فيلم ألمـانى

جديد، ونحن كمجموعة جاهزون لنأخذ المخاطرة الاقتصادية. لقد ماتت السينما القديمة، ونحن نؤمن بالسينما الجديدة".

إن هذا الزعم بخلق سينما جديدة "من العدم" ــ فى نفى للتاريخ والتقاليد ــ يستدعى إلى الذهن ليس فقط بيانات المستقبليين والطليعيين فى بداية القرن، لكن الموقف من الإبداع النقى يشير أيضًا إلى مفهوم رومانسى لسينما "المؤلف" غير المرتبطة بالاقتصاديات أو التوقعات الجماهيرية. علاوة على ذلك، فإن الخط الحاد المرسوم بين "السينما القديمة" والشباب يقطع الطريق على أى تعاون مثمر بين الصناعة وهؤلاء المعارضين المتحمسين. وعلى النقيض من الموجة الجديدة الفرنسية التى سرعان ما تكاملت مع التيار السائد وبثت فيه الحياة، فإن المنتجين الألمان التقليديين لم يحاولوا تمويل أى من السينمائيين المتمردين، كما لم تكن هناك أية رغبة من جانب الحرس القديم فى إصلاح الصناعة من داخلها. أن افتقاد هذا التعاون بين القديم والجديد، التجارى والتجريبى، الجماهيرى والطليعى، ما يزال يؤثر سلبًا على السينما الألمانية حتى اليوم.

وعلى الرغم من أن البيان أخفق فى مواجهة قضية الدعم، كان من المفهوم ضمنيًا ضرورة دعم الدولة للسماح لصناع الأفلام بأن يكونوا "مؤلفين". ولأن الحكومة أدركت الفوائد الثقافية من وجود سينما قومية قوية، فقد أسست وكالة دعم مركزية، كان لديها ميزانية ٥ ملايين مارك، دعمت بها إنتاج عشرين فيلمًا بين عامى ١٩٦٦ و١٩٦٨، ولكن فى عام ١٩٦٧، وبضغط من الصناعة، فإنه قد تم إقرار مشروع قانون الدعم، أحد القوانين المماثلة التى أعطت الدعم للأفلام المضمون فقط أن تحقق على الأقل نصف مليون مارك من الأرباح، وهو بالطبع ما لم يكن مشجعًا على الإطلاق للسينمائيين الشبان كما أنه أصاب الصناعة بنوع من العجز. وعبر الأعوام تطورت نظم معقدة غير معتادة من تقديم القروض والمنح والدعم والمقدمات والجوائز بواسطة الوكالات الحكومية بالإضافة إلى

حكومات الدولة والأقاليم، وهو ما جعل السينما المستقلة تعتمد تمامًا على قـرارات اللجان والشبكات البيروقراطية والموازنات المالية. وبعد منتصف السبعينيات، دخل التليفزيون الألمانى بقوة فى الإنتاج المشترك لأفلام لم يكن ممكنًا صنعها بدون هذا التدخل. ولأن معظم الأفلام لم تستطع أن تجمع رأس المال الكافى للإنتاج الجديـد، فإن عدد أفلام "السينما الألمانية الجديدة" التى يتم إنتاجها كان يـتم تحديـده بكميـة الدعم المتاحة. وفى عام ١٩٨١ قامت حكومات المقاطعات الألمانيـة والحكومـة الاتحادية بتوفير ٨٠ مليون مارك للإنتاج السينمائى المحلى، وعلى الرغم مـن أن الدعم الحكومى الممنوح للأوبرا والموسيقى والمسرح كان أعلـى بكثيـر، فـإن تخصيص هذا المبلغ الكبير حمل معه بعض القيود؛ لأن الجمهور الألمانى ـ على نحو صارم ـ لم يكن يعطى اهتمامًا كبيرًا للسينما الألمانية الجديدة. وهكـذا فـإن الأفلام الألمانية التى تتلقى دعمًا من الدولة، ولها "طموحات ثقافية"، كـان عليهـا أكثر من أى سينما فى بلد آخر، أن تقبل مهمة ثقافة سرية: أن تقدم ألمانيا جديـدة لبقية العالم من خلال انعكاسها فى أفلامها.

لم تكن أى من السينما الألمانية الشابة فى الستينيات، أو لاحقتهـا الـسينما الألمانية الجديدة فى السبعينيات، مدرسة أو حركة موحدة، ولكنها كانت أقرب إلـى تحالف فضفاض لمجموعة من "المؤلفين" الذين يريدون التحكم فى أعمالهم الفنيـة. وكان هناك القليل مما يجمعهم ماعدا موقفهم كلامنتمين. كان معظمهـم لا يملـك الخبرة، وسينمائيين تعلموا ذاتيًا ويفضلون فى أفلامهم أصالة التسجيلية أو الانفتـاح لما يشبه المقال أو البحث أكثر من رواية القصص بطرق تقليدية ونهايات درامية. لقد اتفقوا على نقد المجتمع الألمانى ورأسماليته، أو نزعة الامتثال والرضـا عـن الذات فيه، وأرادوا أن يقوموا بدور الصوت النقدى فى حياة الجمهورية الاتحادية. وتطابقت رغبتهم باهتمام جديد بقضايا لم تكن السينما تتطرق إليها إلا نـادرًا فـى حقبة أديناور، قضايا حول الندوب التى تركها ماضى ألمانيا ومازال موجودة فـى

الحاضر. ولم يكن من الغريب أن أول فيلمين روائيين طويلين من "السينما الألمانية الشابة" كانت تيمتهما تعتمد على علاقة ألمانيا بماضيها.

الستينيات: التعامل مع الماضى:

كان الفيلم الأول لألكسندر كلوجه فى عام ١٩٦٦ يحمل اسم "وداعًا للأمس"، وهو عنوان ساخر يشتمل على مفارقة. فالفيلم يصور أنه ليست هناك طريقة للهروب من الماضى. إنه يدور فى منتصف الخمسينيات، حول امرأة يهودية شابة من جمهور ألمانيا الديمقراطية (الشرقية)، تهرب إلى الغرب لكنها تعجز عن أن تجد منزلاً فى الجمهورية الاتحادية، أن ماضيها يطاردها بلا هوادة. ومثل العديد من الأفلام اللاحقة فى "السينما الألمانية الجديدة"، كان يؤكد على الاستمرارية أكثر من الانقطاع مع التاريخ الألمانى. أما فيلم فولكر شلوندورف "تورليس الشاب" (١٩٦٦) فيعتمد على الرواية القصيرة لروبرت موزيل (١٩٠٦) حول الحياة فى مدرسة داخلية، وهو يتأمل الفترة السابقة على الرايخ الثالث، ويروى حكاية طالب يراقب ـ نصف مفتون ونصف رافض ـ تعذيب اثنين من زملائه من أصول يهودية. أن ما بين السطور فى الفيلم يردد أصداء تاريخ العديد من المثقفين الممتثلين خلال فترة الاشتراكية القومية، الذين وقفوا صامتين أمام الفظائع التى يتم ارتكابها.

إن أفلام كلوجه وشلوندورف مختلفة جذريًا فى معالجتها الشكلية لموضوعها الأثيرـ أسباب ونتائج الاشتراكية القومية، فشلوندورف ترجم نص موزيل إلى فيلم متقن الصنع، شديد التعبيرية، بتصوير أبيض وأسود شديد الحدة، بينما جرب كلوجه فى شكل أكثر انفتاحًا وحرية بحيث يسمح بالتعليق من خارج الكادر، ووضع لوحات عليها عبارات وسط اللقطات، ومشاهد مونتاجية تخلق تداعيات ذهنية تتجاور فيها الصور الفوتوغرافية ولقطات أرشيفية ونصوص مكتوبة.

وفى عام ١٩٦٢ تسبب جارن مارى شتروب، ودانييل هيوليت ـــ وكلاهما ولد فى فرنسا، لكنه عاش فى ألمانيا منذ عام ١٩٥٨ـــ فى هجوم ساخط ليس فقط بسبب معالجتهما للتاريخ الألمانى، ولكن لجمالياتهما الطليعية الجريئة التى استخدمت وسائل التعذيب البريختى فى السينما. كان فيلم "ماشوركا ماف" (١٩٦٢) فيلمًا قصيرًا يعتمد على قصة من تأليف هاينريش بول، يسخر من السيطرة المستمرة للجيش الألمانى على ألمانيا الغربية خلال الخمسينيات. ومن ملاحظة لشتراوب: "لم تستطع ألمانيا أن تحقق الثورة نفسها من الفاشية. أن ألمانيا فى نظرى بلد يتحرك فى دائرة ولا يستطيع أن يحرر نفسه من الماضى".

لقد كانت المعالجة السينمائية لشتراوب وهيوليت لرواية بول، بعنوانها الذى يفصح عن الكثير فى فيلم "ليس هناك تسوية، أو العنف يصلح عندما يسود العنف" (١٩٦٥) أكثر مباشرة فى نزعته السياسية. أن هناك عديدًا من لقطات الفلاش باك تتداخل مع تصوير الماضى الفاشى مع الجمهورية الاتحادية فى الخمسينيات. أن الابن الأصغر "لا يجد تسوية" مع الحاضر الذى يعيش فيه، الذى يوجد دون إحساس بالذنب تجاه الماضى. وفى تعارض واضح مع الصور الغزيرة من الأفلام النازية، يحافظ شتراوب وهيوليت على علاقة متقشفة مع الصور. أن الكاميرا ساكنة فى العادة، بينما يكتفى البناء الدرامى بما هو أساسى تمامًا، لذلك فإن هناك إرباكًا فى الثغرات والقفزات والحذف. ويفضل شتراوب استخدام الممثلين غير المحترفين الذين يتبعون منهج بريخت بعدم التوحد مع الشخصية الروائية، لكنهم "يقتبسون عنها" فقط. وبهدف توثيق فعل صنع الفيلم داخل الفيلم ذاته، يستخدم شتراوب الصوت الأصلى. أن السينما بالنسبة لشتراوب هى سياسية فقط إلى الحد الذى تقوم فيه بتثوير طريقة التصوير، أو بكلمات أخرى تقطع كل صلة بالموضوعات التى أسستها هوليوود. أن نقده المتأثر ببريخت لطرق تقديم الواقع، وسياساته الراديكالية، كان لها أثر باق على "السينما الألمانية الشابة"، خاصة عند كلوجه وبدايات رايز فيرنر فاسبيندر.

لقد كانت "السينما الألمانية الشابة" سينما للمقاومة، ضد صناعة التسلية ذات الإنتاج الضخم للفترة النازية والخمسينيات، وضد المتعة البصرية في الإنتاج المسرف، وضد أيديولوجيا الامتثال التي ازدهرت في عقد المعجزة الاقتصادية. لم يكن هناك شيء أكثر خبثًا بالنسبة للمخرجين الشبان من النمط الألماني الأساسي القديم، الفيلم "الوطني" الإقليمي الذي لم تنقطع صلته بالتقاليد المستمرة من الثلاثينيات وحتى بداية الستينيات. أن صوره المصقولة زاهية الألوان عن غابات ألمانيا ومناظرها الطبيعية وعاداتها، وعن السعادة والأمان، بدت بالنسبة لهم أعمالاً فنية مضللة وزائفة، كما هاجموا أيضًا استمرارية التيمات والأشكال من الثلاثينيات وحتى الستينيات. ومع ذلك، وعلى الرغم من السلبيات المتضمنة: الدم والطين، الإقليمية الريفية والأعمال الفنية الزائفة، فإن هذه السينما الألمانية وأنماطها الأساسية القديمة، شكلت تحديًا دائمًا للسينمائيين الألمان الشبان، فإن أفلامًا مثل "مشاهد صيد من بافاريا السفلى" (١٩٦٨) لبيتر فلايشمان، و"الثورة المفاجئة لأهل كومباخ الفقراء" (١٩٧١) لفولكر شلوندورف، و"ماتياس كنايل" (١٩٧١) لراينهارد هاوف، قامت بتفكيك مواضعات النمط لكي تخلق "فيلمًا نقديًا عن الوطن"، بينما قام إدجار رايتز بالاقتباس عن ـ والتدمير في الوقت ذاته ـ لأيديولوجية النمط وأسلوبه البصري، من خلال مسلسله التليفزيوني من ١٦ ساعة "هايمات" (أو "الوطن" ـ١٩٨٤). لقد كانت الأفلام الوطنية تسمح خلال السبعينيات والثمانينيات لصناع الأفلام بتأمل الهوية الألمانية، وتعقب الأبنية العائلية والاجتماعية (الأبوية والسلطوية) التي جعلت الفاشية ممكنة، بل حتمية، قبل عقود قليلة سابقة.

صور ألمانيا

في خريف عام ١٩٧٧، كان اختطاف واغتيال أحد رجال الصناعة الذي كان عضوًا رسميًا في الحزب النازي، والموت الغامض لثلاثة أعضاء مسجونين من عصابة بادرماينهوف الألمانية، علاوة على الإجراءات المضادة التي اتخذتها

الحكومة (مثل التعتيم على الأخبار ومطاردة المتعاطفين مع اليسار)، سببًا فى أكثر أزمات الجمهورية الاتحادية حدة منذ إنشائها. لقد كانت هناك رغبة فى فهم تاريخى أعمق للماضى القمعى فى ألمانيا الغربية، لأن تلك الأحداث جميعًا رددت أصداء الذكريات عن الإرهاب النفسى لنظام هتلر، ذكريات انفجرت فجأة من فقدان الذاكرة الاجتماعى. ولقد اعتبر السينمائيون فى ألمانيا الغربية مهمتهم هى فحص جذور الأمة فى الماضى الألمانى. وباقتراح من مجلة "شبيجل"، بدأ تسعة من المخرجين المرتبطين بالسينما الألمانية الجديدة، من بينهم كلوجه وشلوندورف ورايتز وفاسبيندر، فى الاشتراك فى صنع فيلم يكون توثيقًا وتعليقًا عن خريف ألمانى. أن هذا المشروع الجماعى الذى يحمل اسم "ألمانيا فى الخريف" (١٩٧٨) كان أيضًا وسيلة لمقاومة تعتيم النظام على الأخبار، ومحاولة للإجابة عن النسخة "الرسمية" للأحداث بنسخة غير رسمية. وكانت كل مساهمة لمخرج تتراوح بين ١٥و٣٠ دقيقة، لكنها لم تكن مميزة بصانعها الفردى، على الرغم من أن "المظهر" النهائى يحمل بصمات واضحة من ألكسندر كلوجه وكذلك المونتير القائم على مونتاجه، بيته ماينكا جيلينجهاوس. على السطح فإن الفيلم يحاكى بناء البرنامج التليفزيونى، مع مزيج من اللقطات التليفزيونية، والمقابلات، والمشاهد الروائية. لكنه يظهر صورًا، ويروى قصصًا، ويعطى وجهات نظر، لم تكن ممكنة لولا التليفزيون الألمانى. وبهذا الفيلم، المصنوع جماعيًا وبدون دعم حكومى، أفصحت السينما الألمانية الجديدة عن نفسها كمجموعة، موحدة ليس بالأسلوب، ولكن بالموقف السياسى المعارض.

يبدأ الفيلم وينتهى بجنازتين جماهيريتين: الجنازة الرسمية لرجل الصناعة، ودفن الإرهابيين، ليظهر الفيلم صور العنف فى التاريخ الألمانى منذ روزا لوكسمبرج وحتى فيلدمارشال روميل. أن السلسلة المتشابهة للعلاقات بين الحاضر والماضى تصبح فجأة واضحة عندما يظهر مانفريد عمدة شتوتجارت وابن روميل،

ليطلب فى مقابلة أن يدفن الإرهابيون فى احترام وتكريم. وفى مناقشة لأهداف أعمالهم فى عام ١٩٧٨، يؤكد صانعو الفيلم أنهم لم يحاولوا تقديم نظرية موحدة عن تفسير الإرهاب. أن ذلك سوف يكون "فيلمًا بدون صور"، "إن شيئًا يبدو بسيطًا قد أثارنا: فقدان الذاكرة الألمانية العامة... فطوال ساعتين من الفيلم حاولنا أن نستعيد الذاكرة". وهكذا أعلنوا عن تصميمهم المحدد: "إننا نريد أن نتعامل مع صور بلادنا".

لم يكن مصادفة أن هذا العمل الجماعى قد ألهم العديد من المشروعات التى تتعامل مع "صور بلادنا". فقد قام ألكسندر كلوجه فى فقرته القصيرة بتصوير جابى تايشيرت، مدرسة التاريخ التى تبحث فى التاريخ الألمانى فى فيلمه "الوطنى" (١٩٧٩)، وكان إسهام فاسبيندر لقاءً معدًا بينه وبين أمه عن الديمقراطية والفاشية والحاجة لقائد سلطوى، وهو ما دفعه إلى أن يبحث أكثر فى تاريخ جيل آباء فيما أُطْلِق عليه "ثلاثية جمهور ألمانيا المتحدة": "زواج ماريا براون" (١٩٧٩) و"لولا" (١٩٨١) و"فيرونيكا فوس" (١٩٨٢)، كما قام شلوندورف بتحويل رواية جونترجراس "الطبلة الصفيح" إلى فيلم فى عام ١٩٧٩، واستحق عنه جائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبى فى عام ١٩٨٠.

كان من الممكن أن يمثل "ألمانيا فى الخريف" نموذجًا فى استعراض تاريخ وهوية ألمانيا فى السينما بطريقة تقليدية نقدية. لكن تأثيره الجماهيرى كان محدودًا بسبب سياساته وشكل المونتاج التجريبى الذى بدا غير مألوف بالنسبة لتوقعات قطاع كبير من الجمهور عند مشاهدة فيلم. وبعد عام من "ألمانيا فى الخريف" تم إشباع هذه التوقعات من خلال المسلسل التليفزيونى الأمريكى "هولوكوست"، أول محاولة تجارية كبرى لاستغلال موضوع الاضطهاد والقتل المنظمين لملايين اليهود الأوروبيين فى فيلم روائى. وكان من المقدر أن هذا المسلسل فى حد ذاته سوف يثير رد فعل قويًا فى ألمانيا الاتحادية عندما عرض فى يناير ١٩٧٩، أن "هولوكوست" لم يثر فقط هياجًا غير مسبوق فى ردود الفعل العاطفية وتقليب

الماضى الذى كان محرمًا لفترة طويلة، لكنه أصبح بمثابة وثيقة للفشل المفترض للسينمائيين الألمان فى اقتناص صور وقصص من تاريخ ألمانيا القريب بطريقة تجذب عواطف المتفرجين.

وبعدها مباشرة، بدأ إدجار رايتز فى العمل على مسلسله التليفزيونى من ١٦ ساعة "الوطن"، الذى صوره فى مقاس ٣٥ مم، كرد فعل منهجى على "هولوكوست" الأمريكى. إنه وقائع ما يزيد على ستين عامًا من حياة عائلة فى قرية ألمانية مفترضة تدعى شاباخ فى مقاطعة راينلاند، وتبدأ ملحمة "الوطن" فى عام ١٩١٩ وتنتهى فى عام ١٩٨٢، وعرضت كفيلم من جزءين فى المهرجانات السينمائية الأوروبية وكل المدن الألمانية الكبرى فى صيف ١٩٨٤، ثم عرضت كمسلسل تليفزيون من أحد عشر جزءًا فى سبتمبر وأكتوبر من نفس العام. ولقد أصبح شديد الشهرة ـ فلقد شاهده عشرون مليونًا فى التليفزيون الألمانى ـ كما حصل على الإطراء النقدى فى سياق تاريخ السينما الألمانية الجديدة. أن "الوطن" يصور التاريخ السياسى الألمانى للقرن العشرين من خلال تأثيره على الحياة الخاصة لقرية ريفية. وطبقًا لرايتز، فإن الاهتمام بالتفاصيل فى بناء الحقب التاريخية المختلفة هو الذى يميز فيلمه عن الأفلام التاريخية السابقة، بما فيها "هولوكوست" الأمريكى، الذى قال عنه رايتز إنه لم يظهر حساسية تجاه "الصور الألمانية". لقد كان العنوان الأصلى لفيلم "الوطن" هو "صنع فى ألمانيا"، وهو العنوان المثير للجدل والموجه ضد "هولوكوست"، الذى يظهر التاريخ الألمانى وقد "صنع فى هوليوود". أن عنوان "صنع فى ألمانيا" يبدو واضحًا مع الصورة الأولى فى الفيلم، المحفورة على صخرة. وبتعقب التاريخ من خلال قصص فردية، فإن رايتز يبحث عن استعادة حس الاستمرارية فى شذرات متقطعة من التاريخ الألمانى. إنه يقول فى إحدى مقابلاته: "نحن الألمان عشنا وقتًا صعبًا مع قصصنا، وحتى الآن، وبعد ٤٠ عامًا من الحرب، مازلنا خائفين من أن قصصنا الشخصية الصغيرة قد تستدعى إلى الذاكرة ماضينا النازى، وتذكرنا باشتراكنا الجماعى فى

الرايخ الثالث". أن رايتز يؤرخ للنظام الهتلرى ويجعله متكاملاً مع التجارب المعيشة للإنسان الألمانى البسيط وغير السياسى، الذى يظهر كضحية للتاريخ أكثر من كونه عميلاً له.

ولو كان رايتز هو راوى القصص البسيط، فإن كلوجه هو الباحث الذهنى الساخر. ففى فيلمه "الوطنى" (١٩٨٠) فإن كل طرق تجسيد الماضى فى قصة مغلقة على ذاتها قد أصبحت مثيرة للتساؤلات: فلم يعد التاريخ يُتصور على أنه سلسلة متعاقبة من الأحداث، ولكن كتنويعات متفاوتة من الاتصال المتفرد بين الماضى والحاضر يجب أن يعاد تشكيلها وبناؤها بواسطة المؤرخ. أن هاجس كلوجه الذى يدور حول التقدم فى التاريخ قد أدى به أيضًا إلى رفض الأسلوب الروائى عن كتابة التاريخ الذى يؤمن بفكرة استمرارية التاريخ والتطور الخطى المستمر. أن التصوير التاريخى النقدى يعتمد بدلاً من ذلك على قاعدة التجاور المونتاجى، وإن الفجوات أو الانقطاعات بين اللقطات، بالإضافة على عدم تجانس الأساليب، مقصود بهما توضيح استحالة كون التاريخ شاملاً أو أن تكون هناك نهاية للتاريخ. أن اختلافه الراديكالى عن شكل السرد التقليدى للتصوير التاريخى قد أدى به إلى تناول يسير على غير هدى (هكذا يبدو) يتنقل فى حرية بين ألفى عام من التاريخ الألمانى. وبإيقاف المتصل المكانى الزمانى فإنه يوقف أيضًا منطق السببية، فالمتفرج مضطر إلى أن يكون إيجابيًا بالجمع بين الشذرات المختلفة، وبذلك فإنه يشترك فى إنتاج ــ أكثر من استهلاك ــ معنى الفيلم.

كانت أفلام كلوجه التالية: "قوة المشاعر"، و"الطبيب الأعمى" (١٩٨٥)، و"غرائب ونهايات" (١٩٨٧) تستخدم قالب الفيلم البحث لكى يحث المتفرج على تأمل التصوير الفيلمى، والخطر على الدائرة الجماهيرية من الشركات العالمية للإعلام والإعلان. بل أن كلوجه ذاته الذى لا يعرف التعب قد انخرط خلال العقد

الأخير فى إنتاج برنامج تليفزيونى أسبوعى من نصف ساعة، يتيح للمتفرج دائـــرة مصغرة من المشاهد البديلة وسط ذلك الركام الاستهلاكى الهائل.

السينما وصناعة الأساطير

كان التمسك بمفهوم الثقافة العالمية، والنزعة التجريبية، والتأمل الذاتى، الـــذى تميز به كلوجه، لم يتفوق عليه فيه إلا هانز يورجين سايبرج، الذى وجــدت أفلامـــه الطموح أتباعًا أكثر تحمسًا فى فرنسا عنهم فى ألمانيا. كان عمله العظيم هو فيلم مـــن ست ساعات يحتشد بالأساطير "هتلر، فيلم عن ألمانيا"، وهو فى النهاية يــدور حـــول استحالة التصوير التاريخى فى الأفلام تمامًا. فحيث إنه ليست هناك وسيلة للوصـــول إلى الماضى، فإن الممكن الوحيد هو المحاكاة الواعية وإعادة الخلق. أن سايبرج لـــم يحاول حتى إعادة بناء الماضى، وفيلمه لا يحتوى علـــى أيـــة لقطـــات تـــسجيلية أو مقابلات أو تصوير فى المواقع الحقيقية أو قصة، فالفيلم كله يدور داخـــل أســـتوديو مجهز، مستخدمًا اصطناع الديكور ومسرحية التجسيد كوسائل لمعارضة أى مـــشابهة للواقع مع التصوير النازى التقليدى. إنه لا يجسد هتلر، لكنه يقدم تجـــسيدات هتلـــر، مثل عامل طلاء، أو نابليون، أو الأكثر توضيحًا للفكرة برجوازى صـــغير متحـــذلق يتحدث ويثرثر كثيرًا حول جواربه وملابسه الداخلية. أن الكليشيهات البصرية لهتلـــر والفترة النازية ماتزال تستخدم فى أفلام هوليوود المعتادة، ويقتبس عنها سايبرج فـــى فيلمه ليخففها بمزيج من السخرية والمبالغة العاطفية.

وبالنسبة لسايبرج، فإن السينما ذاتها تقوم بوظيفة صنع الأساطير، كوســـيلة للتعويض عن التقدم التكنولوجى والعقلانية الاقتصادية خلال هذا القرن. أن إزالـــة القشرة الأسطورية على يد العلم ـــ كما يقول ـــ تجد إجابة فى "إعـــادة الأســـاطير التى يمكن للسينما فقط تحقيقها بمباشرة حسية مع صورها وأصواتها". وفى أفلامه الأولى مثل "لودفيج: قداس لملك عذراء" (١٩٨٢) و"كارل ماى" (١٩٧٤) يُظهـــر

"الأسطورة الإيجابية للتاريخ من خلال الوسائل السينمائية".إن سايبرج يؤمن أن لودفيج، الملك الساذج لبافاريا فى أواخر القرن التاسع عشر، الذى شيد قلاعًا تشبه ما فى الحواديت، وكان يشجع ريتشارد فاجنر، أو أن كارل ماى، الكاتب الشهير الذى لم يغادر سكسونيا أبدًا لكنه صنع عوالم فانتازية عن جنات اصطناعية وقدمها لملايين الألمان، هما رموز للبحث الألمانى عن الفردوس المفقود. أن هذين الفيلمين يشتملان على أساطير وطوباويات قديمة كتعويض عن العالم الذى يزداد عداء بسبب الصناعة والاقتصاد. وعلى الرغم من المبالغة الساخرة، والتنكر، وتعمد ابتذال العمل الفنى، فإن الفيلمين محاولتان جادتان لاقتناص البعد الأسطورى داخل التاريخ الألمانى. وفيلم "كارل ماى" ــ أكثر من "لودفيج" ــ يتناول التربة المشبعة بالأساطير الأدبية التافهة، وهى التربة التى نما فيها الرايخ الثالث وترعرع. أن نهايات "كارل ماى" و"لودفيج" كانت فيلم "هتلر"، والهدف غير المنطوق به لهذه الثلاثية هو اكتشاف الأبنية الأسطورية غير المتغيرة وراء الشخصيات والأحداث التاريخية. أن سايبرج يبحث عن أن يسبر أغوار الطبيعة المميزة غير المتحولة للروح الرومانسية الألمانية التى تشتاق للفراديس الاصطناعية وتقع ضحية للأوهام الخيالية بحثًا عن الكأس المقدسة.

لقد أحدث سايبرج ثورة راديكالية فى موقفه غير القابل للامتثال بإخراج مثل هذه المقطوعة السينمائية ذات الأداء الغريب مثل اقتباسه "بارسيفال" (١٩٨١) عن ريتشارد فاجنر، بالإضافة إلى أوراتوريو ذى ست ساعات بعنوان "الليل" (١٩٤٨-١٩٨٥) الذى يتعامل مع خيالات التدهور والنهاية الوشيكة للعالم الغربى، والفيلم لا يتكون إلا من شذرات تتلوها إديث كليفر من شكسبير وهولدرلين ونيتشه ونوفاليس وجيته وريتشارد فاجنر وآخرين، وهو مزيج انتقائى تمامًا من اقتباسات ألفى عام من الشعر والنثر تدور حول تيمة الليل، وكاميرا مثبتة على وجهها وإيماءاتها، ولا تدخل أى مادة مختلفة عن هذا العالم المركز للأسطورة. أن المظهر البراق ما بعد الحداثى للمصادر الأدبية يقف فى تعارض

واضح مع التجريد الكامل لمكان التصوير. ولأن سايبرج يريــد الحفــاظ علـــى الثقافة الأدبية الكلاسيكية على الفيلم، فإنه يدفع بحدود اللغة الــسينمائية الخاصـــة إلى أقصى الحدود.

كما استخدم فيرنر شروتر أيضًا على نحو دائم الثقافة الرفيعة فى أفلامـــه، من أفلامه التجريبية القصيرة عن ماريا كالاس (١٩٦٨) إلى اقتباساته الــسينمائية المعاصرة للرواية التجريبية "مالينا" (١٩٩٠) من تـــأليف إنجبـــورج باخمونـــاس (وكتب السيناريو إلفريدى ينليك). أن فيلمه "موت ماريا ماليبران" (١٩٧١) يـــدور حول مغنية أوبرا من القرن التاسع عشر يحكى عنها أنها غنت لنفسها حتى الموت، وهو مجاز دقيق لاعتقاد شروتر الراديكالى فى القوة الكاملة للفن، وهو الفيلم الذى يحتشد بفخامة الديكور والحركات الإيمائية المبالغ فيها حتى إنها تكاد أن تقف على حافة التقليد والمحاكـــاة المتعمـــدة. وفـــى فيلمـــه "Palermo oder Wolfsburg" (١٩٧٩-١٩٨٠) استخدم حياة عامل مهاجر إيطالى شاب من باليرمو جاء ليعمـــل فى مصنع سيارات فولكس واجن فى فولفسبيرج، لكى يقيم شروتر تعارضًا بصريًا بين الحياة الدافئة فى صقلية وبرودة ووحدة الحياة فى ألمانيا. كما تكتشف أفلامـــه التسجيلية بلاد العالم الثالث: الفلبيـــين فـــى "الـــنجم الـــضاحك" (١٩٨٣)، و"عـــن الأرجنتين" (١٩٨٣-١٩٨٤). ومثل اهتمامات هيرتزوج الإثنوجرافية، فإن شروتر كان يبحث عن رؤى وصور بديلة تدفعه إلى أن يرى ألمانيا من عيون غريبة.

سينما اللامنتمين: النساء والتاريخ الألمانى

يكثر اللامنتمون وغير الممتثلين فى السينما الألمانية. وبتأثير مـــن الـــسينما الأمريكية المستقلة، فإن مجتمعًا سينمائيًا له حجمه وينتمى للأندرجراوند ظهر فـــى برلين منذ السبعينيات، وضم روزا فون براونهايم، وروبرت فون أكيرين، وإلفـــى ميكيش، ولوثار لامبيرت، ومونيكا ترويت، الذين صنعوا أفلامًا تعلى مـــن شـــأن

الاختلاف فى السلوك الجنسى فى العديد من الأشكال الجديدة، من كوميديا "Bettwurst" (١٩٧٠) إلى الفيلم التسجيلى من ثلاثة أجزاء "ثلاثية الإيدز" (١٩٨٩-١٩٩٠) وكلاهما لروزا فون براونهايم، ومن أفلام التشويق الأسلوبية مثل "Die flambierte Frau" (١٩٨٢) و"Die venus falle" (١٩٨٨) لروبرت فون أكيرين، إلى سريالية مونيكا ترويت السادية المازوكية فى "Die grausame Frau" (١٩٨٦). وليس من المصادفة أن معظم هذه الأفلام تتخلى عن الهويات الجغرافية أو القومية، فمن المعتاد أن يتم تصوير بعضها فى سان فرانسيسكو أو نيويورك، وهى منفتحة على مهرجانات المثلية الجنسية فى كل أنحاء العالم.

إنها أفلام متأثرة بالآخر، فقد انتقلت أولريكه أوتينجر من الأفلام التجريبية والنسوية الراديكالية إلى صنع الأفلام الإثنوجرافية، لتزيل الحدود بينها، وتدمر التصوير التقليدى للنساء كموضوعات سلبية لنظرة الرجال الفاحصة وفضولهم، كما أن بطلات أوتينجر يتبادلن تفحص المتفرج بالعديد من الطرق، فتحولها الأخير إلى أفلام الرحلات فى فيلمها "China: die kunst-der Alltag" (١٩٨٥)، وملحمتها الإثنوجرافية التى تزيد على الثمانى ساعات "Tagia" (١٩٩١-١٩٩٢)، هذا التحول يبحث عما هو غريب ولكن بطريقة غير غريبة، ففى المشاهد الطويلة، واللقطات التى تتحول من عامة إلى متوسطة، تلاحظ بهدوء وتعاطف العالم الغريب، وتقول بشكل غير مباشر إن هذا العالم سوف يبقى عصيًا على اختراق العيون الغريبة له.

ولقد ظهرت حركة السينما النسوية ذات الاهتمامات السياسية فى نهاية الستينيات فى سياق حركة المعارضة خارج البرلمان. فقد عقدت مجموعة من السينمائيات العزم على تعليم المتفرجين الموضوعات الخاصة بالنساء مثل التمييز والقمع (من أجل حقوق متساوية، وأجر متساو، والإجهاض)، ولخلق حالة تضامن بين النساء ــ أن هذه الأفلام النسوية المبكرة، التى كان معظمها تسجيليًا تعرف نفسها بوعى ضد ميلودرامات ما يعرف باسم أفلام المرأة التى يصنع معظمها الرجال. وفى منتصف السبعينيات، وبتأثير من النظرية الفرنسية، طور النسويون

الألمان نظريات أكثر راديكالية تتركز حول البناء الفيلمـــى للموضـــوع الأنثـــوى، وحول مواضعات السرد بشكل عام. ونشأت الحاجة إلى طرق جديـــدة فـــى قـــص الحكايات والتعبير لتعارض السينما الروائية الكلاســـيكية لهوليـــوود. أن الـــسينما النسوية يجب أن تصبح "سينما مضادة": "عندما تكون النـــساء حقيقيـــات، فـــإنهن يحطمن الأشياء" كما كتبت هيلكة ساندر، التى كانت فى عام ١٩٧٤ رئيسة تحرير مؤسسة للصحيفة السينمائية النسوية "فراوين أوند فيلم"، وهى الأولى من نوعها فى أوروبا. أن هذا المشروع من "تفكيك" الشفرات الحاكمة فى السينما السائدة قد خلـــق روابط بين السينما النسوية والسينما التجريبية والطليعية.

إن أكثر أفلام هيلكة ساندر شهرة هو "الشخصية كاملة الاختـــزال" (١٩٧٧) يكتشف حياة أم وحيدة ومؤمنة بالحركة السنوية تعيش فى المدينة المقسمة بـــرلين، ليستخدم الفيلم أرض المدن القاحلة كمجاز "للشخصيات المختزلة" التى تعيش فيهـــا. أن لقطات الترافيلينج الطويلة من سيارتها، والصور الفوتوغرافية الخشنة الكئيبـــة بالأبيض والأسود تحول الفيلم إلى شبه تسجيلى عن الحياة التـــى تجبـــر إيـــدا أن تعيشها، والتى تحاول أن تـــوازن بـــين أدوارهـــا المتعارضـــة كـــأم، ومـــصورة فوتوغرافية، وعاشقة، وعضو فى جمعية نسائية. وتنتقل صور ساندر فى التعليـــق خارج الكادر من النكات الساخرة (التى تذكر بكلوجه) والملاحظات مـــن الـــسيرة الذاتية حول الشخصية التى تلعبها المخرجة فى الفيلم. أن البنـــاء الـــسردى للفـــيلم غريب ومتشظى مثل حياتها المتمزقة بين عدة أدوار، والتركيز يبقى علـــى تجـــارب حياتها اليومية، ورغبتها فى أن تصنع المعنى من الأمور العادية. وكان فـــيلم ســـاندر "العامل الذاتى" (١٩٨٠) دراسة شديدة الـــسخرية والتأمـــل الـــذاتى لحركـــة الطـــلاب الراديكالية التى فشلت فى أن تضم النساء، والفيلم يستخدم مـــرة أخـــرى مزيجًـــا مـــن الأساليب السينمائية ــ القصة الروائية، والتعليـــق مـــن خـــارج الكـــادر، والـــصور الفوتوغرافية، والفقرات التسجيلية، التى تتضمن خطابًا مسجلاً على شريط فيديو كانـــت ساندر ذاتها قد ألقته فى مسيرة سياسية للنساء فى عام ١٩٦٨.

أما فيلم هيلما ساندرز برامز "ألمانيـــا، الأم الـــشاحبة" (١٩٧٩) فيـــستخدم عناصر شكلية من الفيلم النسوى (مثل حضور صوت يتحـــدث وينـــصت بـــشكل سلطوى، واقتصاد السرد غير التقليدى فى المشهد الممتد للحكاية الخرافية، وتحاشى "النظرة الذكورية الفاحصة المتطفلة")،لكنه يضع الاهتمامـــات النـــسوية التقليديـــة الخاصة (العلاقة بين الجنسين، والعلاقة بين الأم والابنة، ونقد النزعة الأبوية) فـــى سياق التاريخ الألمانى. يحكى الفيلم عن أم صانعة للأفلام من عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٥٥ من منظور ابنتها، لتمتزج عناصر السيرة الذاتية والروائية والتاريخية معًا. أن تجارب النساء فى تاريخ ألمانيا، خاصة فى نظام هتلر والحرب، هـــى بالنـــسبة لساندرز برامز نقطة الارتكاز كمرجع لتصوير الماضى. أن منظورهـــا النـــسوى يقاوم الفكرة السائدة عن التاريخ على أنه الذاكرة الجماعية للماضى، وهى تـــسجل تجارب الحياة الخاصة بكل من الرجال والنساء بحيث تبقى بعيدة تمامًا عن الرؤية الذكورية للتاريخ، وعلى نحو خاص فإنها تـــسجل تجـــارب العديـــد مـــن النـــساء الألمانيات اللائى اكتشفن قوتهن خلال الحرب، وعانين آنذاك من التقليل من قيمـــة قوتهن وإنجازاتهن عندما عاد الرجال بعد الحرب. لقد أخبرت أحد الصحفيين فـــى مقابلة أنها صنعت الفيلم لكى تظهر لابنتها أن التاريخ لا يتألف فقـــط مـــن هتلـــر ومعسكرات الاعتقال والحرب. "إن ذلك هو التاريخ الإيجابى لألمانيـــا فـــى ظـــل الفاشية، وخلال الحرب العالمية الثانية وبعدها، تاريخ النساء اللائى حافظن علـــى الحياة قائمة بينما كان الرجال يساقون إلى القتل".

إن فيلم ساندرز برامز يصور على نحو قوى تحول المواقف الألمانية مـــن تاريخ ألمانيا الموصوم بالخطايا، من قضية الذنب والتفكير إلى التأكيد على الذاكرة الفردية والاشتياق إلى هوية قومية أقل إشكالية. أن كل هذه الأفلام، التى تشمل فيلم سايبرج عن هتلر، وفيلم كلوجه "الوطنى"، و"الوطن" لإدجار رايتز، تستبق الجـــدل الحاد الذى سرعان ما احتدم بين المؤرخين حول ما عرف باسم "الجدال التاريخى". أن البحث عن الهوية الأنثوية، والانفصال عن الأم، وتسوية الحـــساب مـــع الأب،

والتاريخ من وجهة نظر الفروق بين الجنسين، ومنظور الذاكرة، لقد عـادت هـذه الموتيفات أيضًا فى فيلم السيرة الذاتية "سنوات الجوع" (١٩٨٠) ليوتـا بروكنـر، الذى يتناول بقدر أكبر من الانفتاح والدراسة الجو المحلى المنوم لألمانيا خلال فترة المعجزة الاقتصادية والحرب الباردة. أن منظور الفيلم يأتى من وجهة نظر فتاة فى الثالثة عشر من عمرها، تشعر باغتراب متزايد عن أبويها ومحيطهـا بـل حتـى جسدها، وتحكى الفيلم بأسلوب التعليق من خارج الكادر، وباسـتخدام الاقتباسـات الأدبية، على خلفية من الصور المتقشفة بالأبيض والأسود. أن القصة التى تنتهـى بمحاولة الفتاة الانتحار تروى بنوع من الحنين إلى الماضى واليأس فى وقت واحد من خلال وجهة نظر البطلة التى تستعيد ذكرياتها. أن فيلم بروكنر يعكس الأبنيـة العائلية القمعية والمنافقة فى عصر أديناور، ولكن على عكس فـيلم "ألمانيـا، الأم الشاحبة" ليس هناك مجاز لألمانيا باعتبارها كيانًا واحدًا عـاش مـصيرًا موحـدًا. والعنوان يشير إلى جوع تلك السنوات إلى الحياة والحب والتجربة والمعنى، وكـان نتيجة تلك الفترة من الإفقار هو إرهاب الستينيات والسبعينيات. وإن فيلم مارجيتـه فون تروتا المحتفى به "الشقيقات الألمانيات" (١٩٨١) يكتـشف البعـد الشخـصى والنسوى للرسالة الانتحارية لمجموعة بادرماينهوف الإرهابية فى الـسجن شـديد الحراسة فى ستامهايم، وفى أسلوبه السينمائى الواقعى وطريقته المتأملة، فإن الفيلم سياسى أكثر من كونه شخصيًا.

بعد فاسبيندر

كانت وفاة فاسبيندر فى عام ١٩٨٢ عند البعض إشارة على نهايـة الـسينما الألمانية الجديدة. لقد كان ذلك العام نقطة التحول على جبهات أخرى أيضًا، فالمناخ السياسى الأكثر تحفظًا ساعد هيلموت كول وحزبه المسيحى الديمقراطى على الفوز بالانتخابات، وتسبب وزير الداخلية الجديد فى الجدل عندما أعرب عن رغبته فـى الاستمرار فى تمويل ما يعتقد أنها أفلام "الصفوة"، "النقدية"، "غير الأخلاقية".وهكذا

واجه فيلم "الشبح" لهربرت أخترنبوش بأسلوبه في المحاكاة الساخرة اتهامًا بالهرطقة وباستخدام التمويل العام لإنتاج أفلام لا تتم مراقبتها، وذلك لتصويره المسيح – الذى قام المخرج بدوره – يسير مع راهبة في بافاريا المعاصرة. وعلاوة على ذلك فإن العديد من المخرجين المشهورين، مثل فيم فيندرز وفولكر شلوندورف وفيرنر هيرتزوج بدأوا فى العمل خارج ألمانيا فى إنتاج مشترك عالمى، مستخدمين كتاب سيناريو وممثلين من باريس وهوليوود.

وبعد عدة اقتباسات سينمائية ناجحة جماهيريًا واقتصاديًا عن روايات ألمانية، مثل "شرف كاترينا بلوم الضائع" (١٩٧٥) عن رواية لهاينريش بول، تحول فولكر شلوندورف إلى الأفلام ذات التمويل الفرنسى الأمريكى لصنع أفلام مقتبسة عن مارسيل بروست مثل "حب البجعة" (١٩٨٣)، أو أرثر ميللر مثل "موت بائع متجول" (١٩٨٥). كما أن بيرسى روز، الذى صنع فيلم "الأيام الخمسة الأخيرة" (١٩٨٢)، الفيلم شديد الأسلوبية عن جماعة المقاومة الألمانية "فايز روز"، قد وجد قبولاً واسعًا فى هوليوود بأفلامه التجارية مثل "فتاة السكر" (١٩٨٤) و"مقهى بغداد" (١٩٨٧ – مع ماريان ساجبريخت). وبعد نجاحه العالمى الهائل فى الفيلم الذى يتناول بالمراجعة تاريخ الحرب "القارب" (١٩٨٠-١٩٨١)، انتقل فولفجانج بيترسن إلى لوس أنجلوس ليصنع أفلام الحركة الهوليوودية مثل "منجم العدو" (١٩٨٥) و"على خط النار" (١٩٩٣). وإن عددًا متزايدًا من السينمائيين الألمان: المخرجين والممثلين والممثلات وحتى المنتجين ينتقلون إلى هوليوود، بينما ما تزال ألمانيا تمثل المرفأ للسينمائيين الباحثين عن سينما بديلة، بمن فيهم الأمريكيون.

وفى أواسط الثمانينيات أصبحت السينما الألمانية مرة أخرى "سينما أقلية" وطنية، عليها أن تعيد تعريف ذاتها أكثر من أى وقت مضى فى مواجهة الهيمنة الهوليوودية، التى وصلت إلى ذروة سيطرتها على ٨٢,٩ بالمئة من السوق الألمانية فى عام ١٩٩٣، وفى نفس العام انخفض الإنتاج السينمائى الألمانى إلى عشرة بالمئة (بالمقارنة مع فرنسا حيث كان الإنتاج المحلى يمثل ٣٥ فى المائة). مايزال هناك

العديد من الأفلام الساحرة التى تكشف "موضوعات ألمانية" أو تتحدى عن عمد النظم التقليدية لصناعة الأفلام، ولكن دون صناعة سينمائية وطنية قوية أو ثقافية سينمائية، فإن تأثيرها مايزال قاصرًا على عرضها فى نهايات السهرات التليفزيونية أو دوائر سينما الفن. ولقد كان لإعادة توحيد ألمانيا فى عام ١٩٨٩ تأثير محدود على الإنتاج السينمائى الألمانى. ففى أعقاب سقوط حائط برلين ظهرت سلسلة من الكوميديات الخفيفة والميلودرامات الثقيلة، ولكن لم يظهر فيلم مهم ـ حتى كتابة هذه السطور ـ حول الآثار المتعددة لهذا الحدث فى "ألمانيا جديدة".

ولو كانت الأفلام عن ألمانيا فى الستينيات والسبعينيات قد بحثت فى الهوية القومية، فإن أفلام الثمانينيات بدأت فى التأكيد على التجربة متعددة الثقافات داخل حدود ألمانيا ذاتها. وبتقاليد أفلام فاسبيندر الرائدة حول العمال الأجانب، مثل "الخوف يأكل الروح" (١٩٧٣)، فإن حشدًا من الأفلام المعاصرة حاولت أن تضع فى موضع التساؤل التعارض الظاهرى بين الداخل والخارج، المحلى والأجنبى، السائد والهامشى. وهناك أفلام مثل "الكراوية التركية" (١٩٨٤) لينين مرافيل، و"ياسمين" (١٩٨٧) لهارك بوم، و"عيد ميلاد سعيد ياتركى" (١٩٩١) لدوريس دورى، تواجه الألمان بوجهة نظر مختلفة وغير مألوفة لوطنهم. وعلى وجه خاص، فإن أفلام المخرجين المولودين خارج ألمانيا مثل سوهراب شاهيد ساليس وتوفيق بصير، تمثل ألمانيا كمجتمع متعدد الثقافات حيث تعيش الأقليات الإثنية صراعاتها الداخلية الخاصة، مثل المعاملة الأبوية للنساء فى عائلة ألمانية تعيش فى برلين، فى الفيلم النقدى لبصير "٤٠مترًا مربعًا من ألمانيا" (١٩٨٦)

إن السينما الألمانية المعاصرة خلال التسعينيات ليست فى مرحلة سبات، ولكن ما تفتقده هو مركز له جاذبية وتأثير مثلما كان يتمتع به فاسبيندر، كما أنها تفتقد إحساس التضامن، والهدف العام، والهوية كما بدت فى فيلم "ألمانيا فى الخريف". أن ما تفخر به السينما الألمانية الحالية هو التنوع المدهش فى الأهداف السياسية، والأساليب، والحساسيات الجمالية، والتى تتراوح بين مراجعة التاريخ

على طريقة فيلم "الوطن"، وأفلام الحرب، إلـــى كريـــستوف شلينجينـــسايف ذى الثلاثين عامًا وأفلامه الساخرة والعدوانية القاسية حول إعادة توحيد ألمانيا، أو من أفلام الدراسات السياسية والثقافية الرفيعة عند هارون فاروســكى إلـــى الأفـــلام الكوميدية الخفيفة، أو من ثقافة الأندرجراوند السينمائية فى برلين إلـــى الـــسينما الإثنوجرافية الجديدة المسحورة بالآخر (مثل أفلام شروتر وأوتينجر وهيرتزوج). وبينما تتلاشى ذاكرة الفترة النازية، الذاكرة التى حددت الكثير بالنـــسبة للـــسينما الألمانية من الستينيات وحتى الثمانينيات، فإن سينما جديدة تظهر، تعلى من شأن التنوع بدلاً من الاتساق.

راينر فيرنر فاسبيندر

(١٩٤٥- ١٩٨٢)

بالوفاة المبكرة لراينر فيرنر فاسبيدندر وعمره ٣٧ عامًا، بـدا أن السينما الألمانية الجديدة ذاتها قد وصلت إلى نهاية مبكرة. لقد كان مجـرد حجـم أعمالـه الإبداعية ــ أكثر من أربعين فيلمًا وإنتاجًا تليفزيونيًا خلال ١٥ عامًا ــ قد أعطـاه شهرة فائقة يستحقها باعتباره "قلب" السينما الألمانية الجديدة، وعلاوة على ذلك فإن نظرته النقدية الحادة تجاه ألمانيا الغربية جعلته يظهر باعتبـاره "ضـمير أمتـه". وبالنسبة لجريدة "لوموند"، فإن فاسبيندر كان يمثل "غضب الجيل الشاب الذى فـتح عينيه فى الستينيات وتعلم كيف أن الكبار قد تركوه وراءهم: تدمير الهوية الألمانية من خلال الاشتراكية القومية (النازية)".

لقد كان فاسبيندر يمثل جيلاً ولد عند نهاية الحرب، وتمرد علـى "النظـام"، والاقتصاد الرأسمالى، والدولة المحافظة، والجيل الأقـدم المتـسلط الـذى ارتـبط بالنازيين. أن سخط هذا الجيل انفجر فى عام ١٩٦٧ عندما انفجرت احتجاجات فى نفس الوقت ضد الحرب فى فيتنام، وضد قوانين الطوارئ الجديدة، وضد الصحافة اليمينية التى توزع على نطاق واسع، ولقد انفجرت هذه الاحتجاجات جميعًا بقوة لم تعرفها الجمهورية الاتحادية من قبل. أن فاسبيندر ــ الذى بدأت حياته الفنيـة فـى منتصف الستينيات ــ لم يبتعد مطلقًـا عـن المثاليـات الراديكاليـة والطوباويـة والفوضوية التى سادت فى تلك الفترة، فلقد شكلت هذه المثاليات الأفق الذى سـوف يحدد مواصفات أبطاله وبطلاته من خلاله. ولم تكن مصادفة أن التيمة المـشتركة فى كل أفلامه هى فشل هذه المثاليات التى لا تعرف الحلول الوسـطى، والتمـزق النهائى للأوهام. أن أفلامه تعالج علاقات الـسلطة القمعيـة والاعتمـاد عليهـا، والمشاعر الميلودرامية، والتنازلات المأساوية، والارتباطات العميـاء، والمواقـف التى لا يمكن الهروب منها التى ينتهى معظمها بالانتحار.

ولد فاسبيندر فى بافاريا لعائلة من الطبقة الوسطى، وأهمل دراسته الجامعية ليتلقى دروسًا فى التمثيل، ليلتحق بمجموعة مسرح الحدث فى عـــام ١٩٦٧، وبـــدأ تكوين فرقته المسرحية الخاصة المعروفة باسم "المسرح المضاد" فى ميونيخ عـــام ١٩٦٨، وفى عام ١٩٦٩ بدأ إنتاجًا متصلاً لمدة ١٠ سنوات فى الأفلام الروائية من مقاس ٣٥مم، بحيث يصنع كل عام بين اثنين وســـتة أفـــلام وإنتـــاج تليفزيـــونى بالإضافة إلى عروض مسرحية والقيام بالتمثيل أحيانًا. بل أن الإيقاع تزايـــد إلـــى درجة كبيرة فى الأعوام الثلاثة الأخيرة من حياته مع إنتاج "ميدان ألكـــسندر فـــى برلين" (١٩٧٩-١٩٨٠) الذى كان فيلمًا تليفزيونيًا من ١٥ ساعة فـــى ١٣ جـــزءًا وخاتمة، وأربع أعمال إنتاج مشترك عالمية كبرى. لقد كانت الـــسرعة والحيويـــة اللتان لا تعرفان قيودًا (وكانت فى الأعوام الأخيرة بسبب تعاطيه العقاقير) ومنحتـــا فاسبيندر قدرة على العمل قد منحتاه أيضًا الطريقة التى كان يعمل بهـــا: الاحتفـــاظ بمجموعة من المساعدين حوله، ومنهم بيررابين الذى كتـــب تقريبًـــا كـــل أفـــلام فاسبيندر، وهارى بار مساعد الإنتاج، ومجموعة صغيرة من المصورين (ديتريتش لومان، ومايكل بولهاوس، وفرانتز زافير شوازينبيرجر)، وممثلين وممثلات (مثـــل هانا شيجولا، وإيرم هيرم، وكورت راب) والذين عمل معهـــم بأســـلوب مـــسرح الريبورتوار الصغير. أن هذا التنظيم يفسر أيضًا "المظهر" المميز لأفلام فاســـبيندر على الرغم من تنوع أنماطها وأساليبها.

ومنذ البداية، كان فاسبيندر يجرب أساليب وطرقًا مختلفة فى صنع الأفـــلام، فقد تعامل مع مواضعات فيلم العصابات الأمريكى فى أجواء الأندرجراونـــد فـــى ميونيخ فى أفلام مثل "الحب أكثر برودة من المـــوت" (١٩٧٠). وعلـــى الجانـــب الأسلوبى النقيض تمامًا، استخدام التغريب البريختى والأســـلوبية المـــسرحية فـــى "Katzelmacher" (١٩٦٩)، وهو الفيلم الذى يتناول حياة عامل يونـــانى مهـــاجر، حيث يكشف الفيلم عن الاستغلال والمناخ العنصرى الذى يواجه الجيل الأول مـــن المهاجرين فى ألمانيا. لقد كان استخدام أقل التقنيات واللغة السينمائية المتأملة لذاتها فى هذا الفيلم، الذى لعب فيه فاسبيندر دور العامل المهاجر، متأثرين بأعمال جـــان مارى شتراوب، الذى عمل كمخرج ضيف فى مسرح فاسبيندر.

وفى عام ١٩٧١ شاهد فاسبيندر للمرة الأولى أفلامًا لدوجلاس سيرك، المخرج الهوليوودى، المولود فى هامبورج، وتأثر فاسبيندر كثيرًا بقدرة سيرك على صنع أفلام جماهيرية دون أن يتنازل عن "الحساسية الأوروبية والأسلوب المتميز"، لذلك "تبنى" المخرج الألمانى الذى يعيش فى المنفى باعتباره أباه الروحى، وهو يحمل أملاً سريًا في أن يستطيع يومًا أن يصنع فيلمًا هوليووديًا ألمانيًا. ويظهر فى فيلميه "بائع الفصول الأربعة" (١٩٧١) و"الخوف يأكل الروح" (١٩٧٣) تأثره الواعى بأسلوب سيرك، مستخدمًا الحبكات الميلودرامية، والإضاءة غير الواقعية، وحركات الكاميرا الواضحة، والديكور المصطنع شديد الأسلوبية، والتلاعب شديد التعقيد بتبادل النظرات والرغبات والاعتراف والاغتراب. كما أن الموسيقى المبالغة فى ميلودرامتها تكسر الوهم، والإيماءات والحركات المسرحية تجعل المتفرج على مسافة نقدية على الرغم من إطلاق العنان للمشاعر.

وظهرت أفلام فاسبيندر التاريخية فى تعاقب سريع بعد عام ١٩٧٧: "اليأس" (١٩٧٧)، "زواج ماريا براون" (١٩٧٨)، "ميدان ألكسندر فى برلين" (١٩٧٩-١٩٨٠)، "ليلى مارلين" (١٩٨٠)، "لولا" (١٩٨١)، و"فيرونيكا فوس" (١٩٨١). وعلى خلفية من التاريخ الألمانى من العشرينيات حتى التسعينيات، تناولت هذه الأفلام الرغبات غير المتحققة للأفراد، واستغلال مشاعرهم، والتدمير الذى يفعلونه بأنفسهم. وفى اقتباسه عن رواية "ميدان ألكسندر فى برلين" (١٩٢٨) لألفريد دوبلين ليصنع منها مسلسلاً تليفزيونيًا، فإنه يظهر وطنًا يتعرض تدريجيًا لتغيير الهوية. أن برلين هنا يتم تقديمها كمساحة اجتماعية غادرة وغير مرحبة تحدد حياة وأزمان المجرم التائب فرانتز بيبركوف. وكان الفيلم التالى لفاسبيندر "ليلى مارلين" (١٩٨٠) يربط تمامًا بين العالمين الخاص والعام، حيث نرى مغنية كباريه تحقق نجاحًا كبيرًا بأغنيتها عن "ليلى مارلين" والحرب فى الجبهة، لكنها تجد نفسها متورطة على نحو ساخر مرير فى مكائد سياسية بين النازيين والمعارضة المنظمة. أن فاسبيندر يستخدم أسلوب أستوديوهات "أوفا" النازية فى الإضاءة والديكور والأزياء والكاميرا، ليصنع تفخيمًا يصل إلى حد المحاكاة الساخرة.

لقد كانت الفترة التاريخية التى افتتن بها فاسبيندر هى الفترة التى عاشها فى حياته: حقبة ما بعد الحرب بعد التمزق فى عام ١٩٤٥، الفترة التى بـدا فيهـا أن هناك احتمالاً أو حتى ضرورة لبداية جديدة. لم تكن جمهورية ألمانيا الاتحادية قـد تأسست بعد بقوة، وكانت رؤية فاسبيندر الطوباوية أنه كان من الممكن تعزيزهـا. إن ثلاثية أفلامه عن جمهورية ألمانيا الاتحادية تجسد صورًا تتزايد فى كآبتها عـن بؤس ألمانيا الغريبة كما فهمها وشعر بها فاسبيندر من منظور السبعينيات، ليصور خضوع العواطف للجشع المادى فى سنوات البناء فى "زواج ماريا براون"، الفساد الشامل الذى يضطر المرء لقبوله فى سنوات الامتثال والانتهازية فى فيلم "لـولا"، والذكريات التى تخيم حول صدمات الماضى والتى يجب التخلص منها فـى فـيلم "فيرونيكا فوس". أن هذه الأفلام تصور الصراعات الحتمية التى تنبع من الإنكـار الجماعى للماضى، وهى تنتهى بالعدمية فى "زواج ماريا براون"، والنزعة الكلبيـة المتشائمة فى "لولا"، والاستسلام التام فى "فيرونيكا فوس".

أما أفلام فاسبيندر الأخيرة فقد كانت تدور داخل العالم المـصغر لـسياسات الرغبة، لتظهر كيف أن الآمال والطموحات والإحباطات التـى يعيـشها الرجـل العادى تتداخل مع المواقف التاريخية. وإن بطلات فاسبيندر يشكلن عصرهن، كما أنهن يتم تشكيلهن بواسطة عصرهن، وإن رغباتهن تتفاعل ـ وتنتقد علـى نحـو متضمن ـ مع العقلية السائدة لعصرهن. وهكذا فإن أفلام فاسبيندر تقـدم تأريخـًا رسميًا ذا بعد نفسى وطوباوى. ومع ذلك، وبحلـول نهايـة الـسبعينيات، أصـبح فاسبيندر مقتنعًا بأن آماله عن ألمانيا لم تكن إلا أوهامًا، وأفلامه الأخيرة تعبر عـن هذا اليأس الكامل. وإلى الحد الذى تدور فيه أفلام فاسبيندر عـن القـيم والـرؤى الإنسانية، فإنها تتجاوز هواجسه حول تاريخ وهوية ألمانيا. وفى النهاية فـإن كـل أفلامه تدور عن الأحلام والاشتياق إلى "حـياة لم تتعـرض للجـروح" (باستخدام تعبير تيودور دابليو أدورنو).

أنطون كايس

من أفلامه:

"الحب أكثر برودة مـــن المـــوت" (١٩٦٩)، "Katzelmacher" (١٩٦٩)، "لماذا أصيب السيد آر بالسعار المجنون؟" (١٩٦٩-١٩٧٠) "الجنـــدى الأمريكـــى" (١٩٧٠)، "احترس من البغى المقدسة" (١٩٧٠)، "الدموع المريـــرة لبيتـــرا فـــون كانت" (١٩٧٢)، "ثمانى ساعات لا تصنع يومًا" (١٩٧٢)، "الخوف يأكـــل الـــروح" (١٩٧٣ــ ويحمل أيضًا اسم "على")، "إيفى بريست" (١٩٧٤)، "فوكس وأصـــدقاؤه" (١٩٧٤)، "الأم كوسترز تـــذهب إلـــى الجنـــة" (١٩٧٥)، "زواج ماريـــا بـــراون" (١٩٧٨)، "ميدان ألكسندر فى بـــرلين" (١٣ جـــزءًا، ١٩٧٩-١٩٨٠)، "فيرونيكـــا فوس" (١٩٨١)، "Querelle" (١٩٨٢).

فيرنر هيرتزوج

(١٩٤٢ـ   )

يطلقون على فيرنر هيرتزوج أنه الرومانتيكى صاحب الرؤيا فى السينما الألمانية، وقد أصبح رمزًا لصانع الأفلام كمغامر، وصعلوك متجول، ومتهور جرىء. وإن الأفلام التسجيلية عن هيرتزوج، وأشهرها هو فيلم ليبلانك "عائق الأحلام" (١٩٨٢) تصوره دائمًا على أنه "مؤلف" مهووس، نصف مجنون، راغب فى المخاطرة بحياته من أجل فيلم. وأبطاله ــ الحالمون المتمردون والمهرطقون والمهاويس ــ يقومون بدور البديل عن صانع الأفلام الذى يسعى إلى تحقيق رؤيته على الرغم من كل الصعوبات. وكل أفلامه تستكشف وتؤكد نزعة البحث عن الآخر، ومعظمها يدور فى أماكن غريبة، من أدغال أمريكا الجنوبية فى "أجويرا، غضب الرب" (١٩٧٢) وحتى إفريقيا فى "الكوبرا الخضراء" (١٩٨٧). وحتى موطنه بافاريا فى فيلم "قلب الزجاج" (١٩٧٦) يظهر كأنه بلد بعيد فيما قبل الحضارة. أن اعتناق هيرتزوج لتقاليد النزعات الغرائبية والبدائية تتضمن نقدًا راديكاليًا متشائمًا للحضارة الغربية والعقلية الصناعية.

ولد باسم فيرنر ستيبتيك فى ميونيخ عام (١٩٤٢)، واتخذ لنفسه اسم هيرتزوج ليكتب أول أفلامه وهو فى الخامسة عشر من عمره، وبعد سنوات قليلة من الدراسة فى الجامعة قام بتعليم نفسه السينما، ويقال إنه استخدم كاميرا ٣٥ مم مسروقة. وكانت بدايته القوية فى فيلم "علامات الحياة" (١٩٦٧) الذى يترجم الاغتراب والجنون والعدوانية إلى صور حادة بالأبيض والأسود، وتتتبع القصة جنديًا ألمانيًا شابًا جريحًا تُرك فوق جزيرة ألمانية ليحرس مستودعًا مهجورًا للذخيرة. إن الأرض الخالية القاحلة، والشمس القاسية، تتسببان فى انهيار عصبى يعبر عن نفسه من خلال تمرده فى البداية على قادته العسكريين، ثم على الشمس

والكون ذاته. أن الكاميرا تسجل فى موضوعية تنامى الأزمة والانفجار إلى الجنون بأسلوب تسجيلى، والتعليق عليه نادرًا من خلال استخدام عدسة شـديدة الاتـساع، والمونتاج القافز، وحركات الكاميرا المحمولة غير المستقرة.

أما فيلم "أجويرا، غضب الرب" (١٩٧٢) فيصور حياة مغامر استعمارى من القرن السادس عشر،دون لوبه دى أجويرى، وتسير حياته فى نفس المـسار. ففـى تحد كامل وغير عقلانى للطبيعة والله، فإن أجويرا (الذى يلعب دوره الممثل الفـذ كلاوس كينسكى الذى عمل كثيرًا مع هيرتزوج) يصمم على غزو المملكة الغامضة إلدورادو. أن الفيلم يستكشف بهاء قلب أدغال الأمازون ليحـاكى وينقـد النزعـة الاستعمارية فى وقت واحد، فباستخدام زوايا الكاميرا شـديدة الاتـساع واللقطـات العامة الطويلة، يصور هيرتزوج الطبيعة البدائية كأنها القوة الهائلة التى تـصارع بطل الفيلم وتجعله قزمًا وتدمره فى النهاية باعتباره استعماريًا.

وفى عام ١٩٨٢، وبعد أربع سنوات شديدة الصعوبة فى الإنتـاج، عـرض هيرتزوج فيلم "فيتزكارالدو" كنسخة أكثر سخرية وقتامة من القصة الاسـتعمارية، فالفيلم يسجل وقائع الطموح المرعب لمغامر ثرى لكى يجلب الأوبرا الإيطالية إلى أهل موطنه فى أدغال بيرو. أن هيرتزوج ينتقد عجرفـة المـستعمرين المنافيـة للطبيعة والعقل، و"بدائيتهم"، وافتقاد الاحترام تجاه "الآخر". ومن المفارقات أن فيلمه تعرض للنقد بسبب وقوع الفيلم فيما ينتقده، فإن غزو طاقم الفيلم للأراضى الهنديـة واستغلال أهل البلاد الأصليين لفت الانتباه بعد أن قام الهنود بحرق المستعمرة التى أقاموها فى معارضتهم للتصوير.

وبعد عام واحد فقط، استكـشف هيرتـزوج الحلـم الاسـتعمارى بـشكله الاقتصادى، ففى فيلم "حيث يحلم النمل الأخضر" (١٩٨٤) فإن غزاة معاصرين ــ مهندسى شركة للتنقيب فى البحث عن اليورانيوم ــ يدمرون مكانًـا أقامـه أهـل أستراليا الأصليون، الذين يخسرون المعركة أمام "التقدم" والبحث الشره عن الربح.

أن الطبيعة التى جردت وأصبحت قاحلة على نحو محبط لم تعد تقاوم الإنسان بشكل رومانسى، فالأسطورة والمعاصرة أصبحا وجهًا لوجه.

إن مزيج هيرتزوج المتفرد من السينما الإثنوجرافية والروائية تتحدى التقسيمات النمطية التقليدية، خاصة التمييز بين التسجيلى والروائى. وفيلمه "فاتا مورجانا" (١٩٧٠) مثال مبكر على أفلامه التسجيلية العديدة التى تقوم بتفكيك النمط بالمزيج المتعارض من اللغات السينمائية. أن صور الصحراء المحتشدة بالركام والقمامة تتجاور على شريط الصوت مع موسيقى لوته آيزنر التى تتلو خلق الأسطورة، وتعليقات متناثرة من خارج الكادر بصوت هيرتزوج تقطع أى إحساس بالحقيقة الموضوعية. أن منظور الفيلم هو أن "ما بعد التاريخ"، هو عالم أسطورى بعد أن دمر التقدم والمعاصرة كوكب الأرض.

وتتكرر نظرة هيرتزوج المتشائمة عن الحضارة والقيود الاجتماعية فى أفلامه الروائية، مثل "لغز كاسبار هاوزر" (١٩٨٤) الذى يستخدم ممثلاً غير محترف، برونو إس، وهو شخص عادى من شوارع برلين، أمى وزائغ النظرة ويبدو غريبًا، لكى يصور قصة المحاولة المؤلمة، وغير الناجحة التى أجريت على كاسبار هاوز فى بدايات القرن التاسع عشر فى المجتمع الألمانى من أجل أن يتكامل وهو الطفل البرى المتوحش مع المجتمع. أن الفيلم ينتقد التباهى المداهن والحذلقة السخيفة لأهل القرية من وجهة نظر ابن الطبيعة الذى لم تلوثه الطقوس الزائفة للمجتمع "المتمدن". وفى فيلمه "ستروشيك" (١٩٧٧) ثلاثة غرباء، رجل خرج من السجن، وعاهرة، وجار عجوز غريب الأطوار ــ يحاولون بداية حياة جديدة فى وسط غرب أمريكا، الذى يصوره الفيلم بنفس القدر من الغرابة وعدم الترحيب كما فعل مع أدغال بيرو.

كما يظهر الشخصيات غير المتوائمة واللامنتمية فى صدام قاتل مع المجتمع فى فيلم "نوسفيراتو مصاص الدماء" (١٩٧٨) وهو إعادة صنع لفيلم مورناو الصامت الشهير فى عام ١٩٢٢. ومثل أسلوب مورناو، فإن لغة هيرتزوج السينمائية تنتقل بين التسجيلية وفقرات تشبه الحلم، بين الأصالة الإثنوجرافية

والرؤية السريالية. إن هناك توترًا كبيرًا بين الصورة والقصة، يميـز كـل أفـلام هيرتزوج، فالصورة الثرية والإعداد الأوبرالى يميل إلى اقتصاد السرد المتماسـك. إن أفلامه التسجيلية الأخيرة عن قبائل البدو فى الصحراء فـى "رعـاة الـشمس" (١٩٨٩) أو فى الكويت فى "دروس الظلمة" (١٩٩٢) تترك الصور القوية لتحمـل الرسالة دون أن تكون مثقلة بالشخصيات المختلقة أو الخط الروائى.

أنطون كايس

من أفلامه:

"علامات الحياة" (١٩٦٧)، "فاتا مورجانا" (١٩٧٠)، "أجويرا، غضب الرب" (١٩٧٢)، "لغز كاسبار هاوزر" (١٩٧٤)، "قلب الزجاج" (١٩٧٦)، "ستروشيك" (١٩٧٧)، "نوسفيراتو مصاص الدماء" (١٩٧٨)، "فيتزكارالدو" (١٩٨٠-١٩٨١)، "حيث يحلم النمل الأخضر" (١٩٨٤)، "كوبرا فيردى" (١٩٨٧)، "رعاة الشمس" (١٩٨٨-١٩٨٩)، "دروس الظلمة" (١٩٩١-١٩٩٢)، "أجراس من الأعماق" (١٩٩٣).

فيم فيندرز

(١٩٤٥ـ)

كان فيم فيندرز واحدًا من أول الخريجين من أكاديمية ميونيخ للسينما والتليفزيون، وقد تعلق بالقضايا النظرية فى التجسيد السينمائى، وكانت دراساته النظرية المستفيضة تتكامل مع أفلامه، فكلاهما يدور حول قوة الصورة، وصعوبة أن تحكى قصة، وتغير الإدراكات. أن فيندرز يؤمن بقدرة السينما على استكشاف وإعادة اكتشاف العالم الفيزيقى، ومن ثم تحريره.

إن أفلامه القصيرة المبكرة "فاترينة العرض" (١٩٦٧) و"نفس اللاعب يصوب مرة أخرى" (١٩٦٧) هى تجارب شكلية تتضمن السكون والحركة كأنه يحاول بنفسه اكتشاف القدرات الخاصة بالوسيط الفنى للصورة المعاصرة. ولقد كانت لدى فيندرز دائمًا شكوك تجاه قوة السرد، ربما بسبب الخوف من أنه قد يسيطر على رقة الصورة. وبالفعل فإن هناك توترًا واعيًا بين القصة والصورة يجرى فى أعمال فيندرز منذ فيلمه الروائى الأول "الصيف فى المدينة" (١٩٧١) و"بعيد جدًا، قريب جدًا" (١٩٩٣).

إن فيلم "الصيف فى المدينة" يحكى عن بحث رجل شاب يشعر بالاغتراب عن أصدقائه، وهى الذريعة التى يستخدمها الفيلم لاكتشاف المكان الفيزيقى وعلاقته بالموسيقى والحركة. وبالمثل فإن فيلم "أليس فى المدن" (١٩٧٤) يفحص الرابطة بين الإدراك والتجربة والاغتراب. أن هناك صحفيًا يعجز عن الكتابة عن أمريكا، لأنه يجد أن صور البولارويد العديدة التى صورها وجمعها أكثر قوة وصدقًا مما يمكن التعبير عنه بالكلمات. وينتهى به الأمر بالمصادفة مع طفلة مهجورة فى التاسعة من عمرها، وهكذا فإن شعوره السلبى بالاغتراب يتحطم عندما يعود الاثنان إلى ألمانيا بحثًا عن منزل جدة الطفلة الذى لا يملكون عنه إلا صورة

فوتوغرافية. وبمعنى أكثر اتساعًا، فإن هذا الفيلم من نمط أفلام الطريق يوحى بالبحث عن مكان الطفولة المفقودة والهوية.

أما فيلم "حركة غلط" (١٩٧٤) فيعتمد على سيناريو هانكه المأخوذ عن عمل جيته "التربية العاطفية"، وهو فيلم يدعو المتفرج أيضًا إلى تأمل المناظر الطبيعية فى ألمانيا ومدنها. أن فيلهلم كاتب يأخذ على عاتقه رحلة تعليمية من الشمال إلى الجنوب فى ألمانيا، ويقر فى النهاية بأنه ارتكب "الحركة الغلط" عندما لم ينصت إلى قصة أحد رفاق السفر، لايرتيس، العضو السابق فى الحزب النازى الذى يجسد تاريخ ألمانيا القريب. أن الجمهورية الاتحادية تظهر فى الفيلم كبلد للأرواح الهائمة بسبب هذا التاريخ.

لقد قال فيندرز فى إحدى مقابلاته فى ١٩٧٦: "الشىء الوحيد الذى كنت مطمئنًا له من البداية، وشعرت أنه ليست له علاقة بالفاشية كان موسيقى الروك". وفى كل أفلامه وكتاباته تقريبًا، كانت التيمة الدائمة هى التأثير المتصلب الذى مارسته أمريكا على جيل ما بعد الحرب، من خلال ثقافتها الشعبية، لكن موقفه كان مع ذلك مترددًا، فعلى الرغم من انجذابه إلى أمريكا إلى درجة إقامته لسنوات طويلة فى نيويورك ولوس أنجلوس، فإن إحدى شخصيات فيلم الطريق الذى صنعه "ملوك الطريق" (١٩٧٦) يقول أيضًا إن "اليانكى احتلوا لاوعينا". أن تحولاً ملموسًا فى موقفه، من التعلق إلى الشك، يظهر فى فيلمه الذى عانى من المصير التعس "هاميت" (١٩٨٢)، حيث تعاقد معه المخرج فرانسيس فورد كوبولا، ليستغرق الإنتاج حوالى أربع سنوات بين عامى ١٩٧٩ و١٩٨٢، ليعاد تصوير وتوليف الفيلم قبل أن يعتبر صالحًا للعرض للجمهور الأمريكى.

قبل وبعد "هاميت"، صنع فيندرز أفلامًا إما تدور فى الولايات المتحدة، أو تكتشف التوتر بين أوروبا وأمريكا. ففيلم التشويق النفسى "الصديق الأمريكى" (١٩٧٧) يتناول نصابًا أمريكيًا غامضًا (يلعبه دينيس هوبر) الذى يصادق ويخون أحد المحترفين الألمان الشرفاء. وكانت تجارب فيندرز خلال إنتاج هاميت هى

الحافز لصنع فيلم السيرة الذاتية بالأبيض والأسود "حالة الأشياء" (١٩٨١)، الـذى يعكس الصدع بين السينما الأمريكية والسينما الأوروبية، وينتهى الفيلم بالبطـل ــ صانع الأفلام الألمانى المستقل ــ مقتولاً فى أحد شوارع هوليوود.

ويحمل فيلم "باريس، تكساس" (١٩٨٤) الذى كتبه سام شيبرد التـوتر بـين العالمين القديم والجديد فى عنوانه. والجزء الأول من الفيلم ينتمى إلى نمـط فـيلم فيندرز المفضل، فيلم الطريق بالشخصيات التى تمضى على الطرق على غير هدى بحثًا عن الماضى والمستقبل، أما فى الجزء الثانى فتستقر الكـاميرا فـى عـرض متلصص عندما يحاول البطل استعادة زوجته من خلال زجاج يعمل كمـرآة مـن جانب واحد، ويستخدم روبى موللر (المصور السينمائى لفيندرز فى معظم أفلامـه) هذا المكان بشكل شديد الإيحاء والتأمل الذاتى.

وبنهاية الثمانينيات، وصلت الأسئلة حول الهوية القومية إلى ذروتها، وعـاد فيندرز إلى ألمانيا ليصنع "أجنحة الرغبة" (١٩٨٦-١٩٨٧)، وهو فيلم عن بـرلين وألمانيا، عن الماضى والحاضر. يحكى الفيلم عن ملاكين يطوفان دون أن يراهمـا أحد بأركان مدينة برلين المعاصرة (التى يتم تصويرها على نحو أخـاذ بـالأبيض والأسود على يد هنرى أليكان). أن الفيلم يشار إليه فى العادة على أنه نص ما بعد حداثى فى تفكيك المتصل الزمانى المكانى (إن الملاكين يقعـان خـارج الزمـان والمكان)، وفى سرده غير المتصل القائم على شذرات والذى يضم العديد من طرق التعبير التى انتزعت شخصيتها. ولكن ما يفعله "أجنحة الرغبة" هو إضافة النزعـة الراديكالية إلى التوترات الموجودة فى أفلام فيندرز الأخرى، بين الزمان والمكان، والصورة والسرد، الجماليات والأخلاقيات، التاريخ والهوية، الرغبة والفعل.

أما فيلم "حتى نهاية العالم" (١٩٩١) فهو فيلم طريق رومانسى، مـن نـوع الخيال العلمى ذى التقنيات العالية، وتكلف إنتاجه ٢٣ مليونًا من الـدولارات، وتـم تصويره فى ١٥ مدينة وأربع قارات، وهو يتناول أزمة التواصل والذاكرة فى عالم تقنى حيث تحاصرنا صور الفيديو من كل الجوانب، وهـو يلقـى الـضوء علـى

الانعكاس المدهش لصراع فيندرز القديم للجمع بين القصة والصورة. "لقد تحولت من صانع صور إلى حكاء قصص، فالقصة وحدها يمكن أن تعطى المعنى والمغزى الأخلاقى للصورة".

أنطون كايس

من أفلامه:

"الصيف فى المدينة" (١٩٦٧-١٩٧١)، "خوف حارس المرمى من ضربات الجزاء" (١٩٧١-١٩٧٢)، "أليس فى المــدن" (١٩٧٣-١٩٧٤)، "حركــة غلــط" (١٩٧٤)، "ملوك الطريق" (١٩٧٦)، "الصديق الأمريكى" (١٩٧٧)، "البرق فــوق الماء" (١٩٨١)، "حالة الأشياء" (١٩٨١)، "باريس، تكـساس" (١٩٨٤)، "أجنحــة الرغبة" (١٩٨٦-١٩٨٧)، "حتى نهاية العالم" (١٩٩١)، "بعيد جدًا، قريــب جــدًا" (١٩٩٣)، "قصة لشبونة" (١٩٩٥).

ألمانيا الشرقية: قصة مؤسسة السينما الألمانية

بقلم: هانز- مايكل بوك

بدأ الانقسام بعد الحرب العالمية الثانية فى ألمانيا بتأسيس أربع مناطق محتلة فى عام ١٩٤٥: أمريكية وبريطانية وفرنسية فى الغرب، وسوفييتية فى الشرق، وتجمعت المناطق الغربية الثلاث فى جمهورية ألمانيا الاتحادية، وتحولت المنطقة السوفيتية إلى جمهورية ألمانيا الديمقراطية فى عام ١٩٤٩.

وكانت "مؤسسة السينما الألمانية"، التى يشبه اسمها شركة إنتاج رأسمالية (ديفا)، وكانت هى الخلف المباشر لشركة "أوفا"، هى أكبر وأقوى المنظمات السينمائية التى شهدتها ألمانيا، وفى الحقيقة أنها أقيمت بأوامر من الحكومة العسكرية السوفيتية فى ألمانيا، وظلت حوالى ٤٥ عامًا هى الوحيدة التى تقوم بالإنتاج السينمائى فى ألمانيا الشرقية. لقد تشكل قلبها من مجموعة من السينمائيين الذين قضوا أعوام النازية إما فى المنفى أو فى العمل كفنيين فى صناعة السينما، والذين تجمعوا فى عام ١٩٤٥ للتخطيط لإعادة بناء السينما الألمانية. لقد تأسست المؤسسة رسميًا (كشركة سوفيتية) فى العام التالى، وتم تسليمها إلى السلطة الألمانية فى عام ١٩٤٩. وفى الأول من أكتوبر عام ١٩٥٠ تأسس فرع لإنتاج الأفلام الروائية، فى نفس الوقت الذى قامت فيه الأستوديوهات بإنتاج الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية وأفلام التحريك. وفى عام ١٩٥٣ تحولت جميعًا إلى شركة قابضة مملوكة "للشعب".

البناء

استخدمت المؤسسة بناء الأستوديو التقليدى بنفس النموذج "أوفا" أو هوليوود فى الثلاثينيات، ولكن مع اختلاف جوهرى: فى هوليوود، أو حتى فى ألمانيا النازية، كانت هناك شركات أخرى منافسة للإنتاج، ولكن فى ألمانيا الشرقية كانت هناك شركة واحدة تتحكم فيها سلطات الدولة (والحزب).

وفى يناير عام ١٩٥٤ أقيم قسم يدعى "إتش فى" فى وزارة الثقافة، يرأسه نائب الوزير للشئون الثقافية، ليتحكم فى كل عناصر صناعة السينما: الإنتاج، والاستيراد والتصدير، والتوزيع، ودور العرض، وحتى الأرشيف السينمائى. ومن خلال هذا القسم كان يتم تجميع حصيلة إيرادات دور العرض وتصدير الأفلام باعتبارها جزءًا من ميزانية الدولة. وفى الوقت ذاته كان الدعم للإنتاج يأتى رسميًا من الدولة من خلال هذا القسم، مما خلق الوهم بأن الدولة مهتمة بالسينما وتدفع من أجل السينما باعتبارها فنًا ووسيطًا للدعاية. ومن الناحية الرسمية لم تكن هناك رقابة، لكن كل الأفلام كان عليها أن تمر من خلال هذا القسم.

وتبعت أستوديوهات المؤسسة فى بوتسدام ـ بابلزبيرج تقاليد الأستوديوهات الكبرى وذلك بوضع كل السينمائيين فى جدول الرواتب، الكتاب والمخرجين ومصممى الديكور والمصورين والفنيين، وحتى بعض الممثلين. لقد أدى ذلك إلى ارتفاع معايير الحرفة(خاصة فى مجال تصميم الديكور، حيث استمر فى الحياة الأساتذة التقليديون القدامى وتلاميذهم)، لكنه قلل كثيرًا من المخاطرة الإبداعية، فقد كانت الأفكار والسيناريوهات تتعرض إلى سلسلة طويلة من المراجعة على أيدى موظفى الأستوديو ومسئولى الحزب لتعاد صياغتها على أيدى حرفيين فى كتابة السيناريو، كان بعضهم يعمل كمخبرسرى فى شرطة الدولة.

لقد كان من الصعب أن يصبح المرء مخرجًا دون الاتباع الصارم للطريق الذى تم وضعه مسبقًا، والذى يتضمن حضور مدرسة السينما فى بابلزبورج، ومع ذلك فإن مؤسسة "ديفا" كانت قادرة على اجتذاب العديد من الكتاب الألمان المهمين ككتاب سيناريو مؤقتين أو دائمين. ومن المفارقات الساخرة حقًا أن بعض الأعمال الأدبية المهمة ـ مثل "جاكوب الكذاب" ليوريك بيكر، أو "الأسى الجديد للشاب دابليو" لأولريخ بليندروف ـ قد بدأت الحياة كسيناريوهات ممنوعة، ولم يتم صنعها كأفلام إلا بعد نجاح الكتب أو المسرحيات عنها.

وباعتماد المؤسسة على احتياطى كبير من الممثلين المسرحيين، استطاعت أن تطور ممثلين سينمائيين من الدرجة الأولى، وأصبح بعضهم (خاصة مانفريد كروجه ويوتا هوفمان) نجومًا جماهيريين وظلوا كذلك حتى بعد مغادرتهم ألمانيا الشرقية وذهابهم إلى الغرب. كما أن إرفين جوشونيك (الذى عمل مع بريخت) أصبح أعظم النجوم الألمان، واستخدم أحيانًا تأثيره من أجل عرض الأفلام الممنوعة (ومن بينها أفلامه). وفى عام ١٩٥١ منع فيلم "البلطة" من إخراج فالك هارناك بسبب قيام جوشونيك بدور جزار يتحول إلى القائم بالإعدام فى فترة النازية، وهو ما لم يتطابق مع الكليشيهات الرسمية البيضاء والسوداء.

الكلاسيكيات المبكرة

كان منع عرض فيلم "البلطة" علامة على نهاية فترات السنوات الخمس التى شهدتها أيضًا بعض الكلاسيكيات المهمة، التى بدأت بفيلم "القتلة بيننا" المضاد للنازية من إخراج فولفجانج شتاوته، الذى بدأ تصويره فى ١٦ مارس ١٩٤٦ حتى قبل التأسيس الرسمى لمؤسسة "ديفا".

من الناحية الأسلوبية، فإن الفيلم يعود إلى تقاليد ما قبل النازية فى الإضاءة التعبيرية، وكان من بين المآزق الكبرى لمؤسسة "ديفا" هو أن يكون لديها رد فعل تجاه "تقاليد أوفا" فى صنع الأفلام النازية، وكيفية إنتاج أفلام تحتوى على قصص معادية للفاشية باستخدام فنيين وفنانين عملوا فى صناعة السينما النازية، وأن تتوجه هذه الأفلام إلى جمهور اعتاد على الأسلوب الهروبى البسيط للسينما النازية. كانت السياسة الرسمية هى عدم استخدام مخرجين أو كتاب ارتبطت أسماؤهم بالأفلام الدعائية، وفى الجانب الآخر قبول "مجرد" الفنيين الذين عملوا خلال تلك الفترة السابقة.

وفى فيلمه الروائى الأول "زواج فى الظلال" (١٩٤٧) لكورت مايتزيج، كان الفيلم يحكى عن زوجين من الممثلين دفعا إلى الانتحار علــى يــد النــازيين؛ لأن الزوجة يهودية. تم عرض الفيلم فى كل مناطق ألمانيا الأربع، ليحقق أعلى معدلات النجاح آنذاك، لأن جمهوره تجاوز العشرة ملايين متفرج فــى الــسنوات الــثلاث الأولى. وعند عرض الفيلم فى هامبورج طُرد المخرج النازى فايت هارلان مــن دار العرض (ومن المفارقات أن مؤلف موسيقى فــيلم "زواج فــى الظــلال" هــو فولفجانج زيللر الذى وضع فى عام ١٩٤٠ موسيقى فيلم هارلان "Jud SuB").

وكان أهم أفلام تلك الفترة هى التى استخدمت التاريخ لمعالجــة مــشكلات معاصرة. وكان الفيلم النازى الممتاز لإيــريش إنجــل "Affaire Blum" (١٩٤٨) يتناول قصة جريمة حقيقية حدثت فى أوائل الثلاثينيات عندما أخفت السلطات معالم الجريمة بإلقائها على يهودى برىء، ولقد أظهر كل من مايتزيج والكاتب فريديريش وولف الروابط الوثيقة بين رجل الصناعات الكيماوية الكبير فاربين والنازيين. كما كان فيلم شتاوته "Der Untertan" (١٩٥١) عن رواية لهــاينريش مــان محاكــاة ساخرة لاذعة عن البرجوازية الصغيرة الألمانية وكان ممنوعًا لسنوات طويلة فــى ألمانيا الغربية.

وانتهت حقبة "ديفا" حوالى عام ١٩٥٠، وبعد تأســيس جمهوريــة ألمانيــا الديمقراطية، عندما غادر المشرفون السوفييت أصحاب التعليم الراقــى والمواقــف الأكثر ليبرالية، ليتولى الأمر ستالينيون ألمان مثل المدير العام سيب شواب.

من الواقعية الاشتراكية حتى ذوبان الجليد

مع قدوم "الحرب الباردة"، تزايدت قبضة السلطات الشيوعية على "أفلامها"، ليصل إنتاج مؤسسة "ديفا" إلى أقل معدلاتها فى عامى ١٩٥٢ و١٩٥٣ بخمسة أفلام كل عام. وفى يوليو ١٩٥٢ فى مؤتمر لحزب الوحدة الاشتراكية الحاكم (الحــزب

الشيوعى)، ثم فى سبتمبر ١٩٥٢ فى مؤتمر للسينمائيين، تم وضع تشريع جديد يؤكد على ضرورة "دعم أساليب الواقعية الاشتراكية"، باستخدام "أبطال إيجابيين"، وتناول أكثر "لمشكلات حركة الطبقة العاملة الألمانية".

وكان من أشهر الأفلام التى استجابت لهذه الدعوات الفيلم من جزءين "تالمان ابن طبقته/ تالمان قائد طبقته" (١٩٥٣-١٩٥٥) لكورت مايتزيج، وهو تصوير منحاز لقائد شيوعى ألمانى فى العشرينيات والثلاثينيات. ومع ذلك فقد ظلت هذه النوعية من الأفلام أقلية، حيث استمرت "ديفا" فى سياسة محاولة تقديم جمهور ألمانيا الديمقراطية باعتبارها وريث التقاليد الثقافية الألمانية وذلك بتبنى الحكايات الخرافية الشهيرة، والدراما الكلاسيكية، مثل "المكيدة والحب" (١٩٥٩) لشيللر من إخراج مارتين هيلبيرج، وعمل ليسينج "مينا فون بارنهيلم" (١٩٦٢) من إخراج هيلبيرج أيضًا.

ومن أجل تعزيز السمعة الدولية فقد قامت مؤسسة "ديفا" بالاشتراك فى سلسلة من الإنتاج المشترك، خاصة مع فرنسا، مثل فيلم "مغامرات تيل المهذار" (١٩٥٦) من إخراج جيرار فيليب، ومع السويد وألمانيا الغربية أيضًا. وكان من بين الإنتاج المشترك بين ألمانيا الشرقية والغربية مشروع فيلم للكاتب توماس مان "Buddenbrooks" الذى منعته حكومة ألمانيا الغربية.

وفى أعقاب خطاب خروتشوف فى المؤتمر العشرين فى عام ١٩٥٦ وشجب الستالينية، والسماح بعرض أفلام "ذوبان الجليد" السوفيتية مثل "الرافعات تطير" و"أنشودة جندى"، بدأ مخرجون ألمان موهوبون جدد ــ كانوا قد درسوا فى معاهد السينما فى موسكو وبراج، أو عملوا كمساعدين فى بابلزبيرج ــ فى أن يجدوا طريقتهم الأقل عقائدية فى تناول التقاليد المعادية للفاشية أو القضايا المعاصرة. وكان من أهم من مثلوا ذلك الجيل كونراد فولف، ابن الكاتب الشيوعى فريدريش فولف، الذى تربى فى المنفى فى موسكو، ثم عاد إلى ألمانيا كضابط فى الجيش

الأحمر فى عام ١٩٤٥ــ وهى القصة التى سوف يرويها لاحقًا فى فيلمه "عندما كنت فى التاسعة عشر" (١٩٦٧). وبعد دراسته فى موسكو بدأ الإخراج فى مؤسسة "ديفا"، وفى عام ١٩٦٥ أصبح رئيس أكاديمية الفنون، وهو أكثر المناصب أهمية، الذى استغله لكى يؤثر على السياسة الثقافية ويساعد الفنانين الآخرين فى تعارضهم مع السلطات.

كان فيلم فولف الرابع هو "الباحث عن الشمس" (١٩٥٨)، وهو تصوير تفصيلى كئيب لحياة عمال مناجم اليورانيوم الألمان والروس خلال الأربعينيات، وقد تم سحب الفيلم قبل عرضه الأول مباشرة، ولم يعرض رسميًا إلا فى عام ١٩٧٢. أما فيلمه "نجوم" (١٩٥٩) فقد تم تقديمه فى مهرجان كان ــ بعد تدخل الألمان الغربيين ــ باعتباره فيلمًا بلغاريًا ليحصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة.

وهناك بعض الأفلام المهمة ذات المعالجات الأسلوبية الخاصة فى تناول الماضى الفاشى، وهو المجال الذى كان يجب فيه على الفنان الالتزام بالسياسة الرسمية. ففيلم "كانوا يطلقون عليه أميجو" (١٩٥٨) لهاينر كارو كان يحكى قصة صبى فى برلين يختفى بعد هروبه من معسكر اعتقال. كما أن المخرج فرانك باير الذى تدرب فى براج أخذ الحرب الأهلية الإسبانية كخلفية لفيلمه "حقائب الخراطيش الخمسة" (١٩٦٠). بل أن تأثير السينما التشيكية والبولندية الجديدة كان أكثر وضوحًا فى فيلم باير "أطفال ملكيون" (١٩٦٢) وفيلم "قضية جلايفيتز" (١٩٦١) لجيرهارد كلاين عن سيناريو جونتر روكر وفولفانج كولهاس. (لقد تعاون كلاين وكولهاس من قبل فى فيلم "ركن برلين شونهاوزر ــ١٩٥٧")، بالإضافة إلى العديد من الأفلام التى تحكى عن قصص مأخوذة عن الحياة اليومية فى برلين، وتروى من خلال أسلوب الواقعية الجديدة.

فى ١٣ أغسطس ١٩٦١ أغلق الجيش والشرطة الألمانيان الشرقيان الحدود إلى برلين الغربية، ليبدأ بناء "جدار برلين"، وقبل أن ينتهى العام كانت مؤسسة "ديفا" قد بدأت تصوير فيلم "وحبك أيضًا" (١٩٦٢) لفرانك فوجيل، الذى يدور حول شقيقين تباعدا فى الشرق والغرب. كما أن فيلم كونراد فولف "السماء المقسمة" (١٩٦٤)عن رواية كريستا فولف (لا توجد صلة قرابة) قدم معالجة فنية رفيعة لهذا الموضوع، وأثار نقاشًا حادًا إذا ما كان يجب على أفلام مؤسسة "ديفا" أن تكون "شعبية" أى "محافظة"، أو تحاول أن تحكى قصصها بوسائل معاصرة، والتى يتم اتهامها أحيانًا بأنها "شكلية".

وبعد التئام "الجرح النازف" حول الحدود المفتوحة، كان المثقفون والفنانون ـ خاصة من المناصرين للأفكار الاشتراكية ـ يأملون فى قدر أكبر من الحرية فى نقد العديد من المشكلات الداخلية الاجتماعية والسياسية. فقد ألمح فرانك باير إلى الصعوبات الاقتصادية فى فيلمه "الكاربايد والسواد" (١٩٦٣)، وهو من أفضل الأفلام الكوميدية الألمانية. كما أن جونتر روكر فى فيلمه الأول "أفضل الأعوام" (١٩٦٥) قارن بين آمال سنوات ما بعد الحرب والواقع. وكان هناك أيضًا مخرجون مهمون فى مؤسسة "ديفا" يعملون فى أفلام نقدية جديدة عندما حدث التصدع فى نوفمبر ١٩٦٥، ففى مؤتمر الحزب الحادى عشر، الذى كان مخصصًا أصلاً لمناقشة الإصلاح الاقتصادى، بدأ قادة الحزب (فالتر أولبريخت وإيريش هونيكر) فى الهجوم على تطور الأدب (كريستا فولف، وهاينر موللر، وفولف بيرمان) والسينما، خاصة فيلم كورت مايتزيج "أنا أرنب"، والذى كان اقتباسًا عن رواية غير منشورة تنتقد قاضيًا انتهازيًا، ليصبح الفيلم متهمًا بنزعة التشكيك والذاتية. وهكذا أصبح معظم إنتاج "ديفا" معرضًا للاتهام، بما فى ذلك فيلم "عندما تكبر يا عزيزى آدم" لإيجون جونتر، و"لا تفكر فأنا أولول" لفرانك فوجيل، و"كارلا"

لهيرمان زوشه، و"الربيع يحتاج وقتًا" لجونتر ستانكه، و"ولد فى عام ٤٥" ليورجين بوتشر. وبعد شهور قليلة كان حتى فيلم "ممر الصخور" لفرانك باير مع مانفريد كروج ــ الذى عرض عرضًا خاصًا ناجحًا وكان مقدرًا أن يمثل ألمانيا الشرقية فى مهرجان كارلوفى فارى ــ قد تم "سحبه من التداول"، بعد احتجاجات حزبية منظمة فى دور العرض فى برلين الشرقية.

وهكذا تم عزل كبار التنفيذيين فى "ديفا" ودمرت الحياة الفنية لبعض صناع الأفلام، فلم يصنع ستانكه بعدها فيلمًا ذا أهمية، وتراجع باير إلى المسرح فى الأقاليم وصنع مسلسلات تليفزيونية قبل أن يعود إلى السينما بعد حوالى عشر سنوات، ولم يخرج أبدًا يورجين بوتشر فيلمًا روائيًا، بل أصبح مخرجًا تسجيليًا مهمًا ومصورًا تشكيليًا. وقد صاغ كونراد فولف الملاحظات التالية من أجل المناقشة: "إننا نواجه أسوأ كارثة فى إنتاجنا السينمائى. ماذا يحدث الآن؟... لو كانت كل أفلامنا التى تتناول قضايا معاصرة خاطئة، فلابد أن هناك شيئًا ما خاطئًا مع الأيديولوجيا، منتهى المنطقية!". وتراجعت ديفا لكى تصنع أفلامًا عن "الهنود الحمر"، فى معالجتها الخاصة للويسترن، لتظهر كيف أن السكان الأصليين من الهنود الحمر كانوا يعانون القمع من الأمريكيين البيض، حتى إن بعض هذه الأفلام كان يحمل تلميحات إلى حرب فيتنام.

الإحياء

كان أهم الأفلام التى ظهرت من بابلزبيرج بعد الانهيار كان فيلم كونراد فولف "Ich war neunzehn" (١٩٦٧) الذى كان أيضًا بداية لتعاون طويل بين فولف والكاتب فولفجانج كولهاس، وفى الوقت ذاته كان هناك جيل يستعد للتخرج فى أكاديمية السينما فى بوتسدام بابلزبيرج والالتحاق باستوديوهات "ديفا" وقد جاءوا ومعهم أفكار جديدة. وبرجوعهم إلى الواقعية الجديدة، بدأوا فى العمل تحت شعار

"الفيلم الروائى التسجيلى"، وهو المصطلح الذى صكه لوثار فارنيكه، وهو الفيلم الذى يمزج بين العناصر الروائية التسجيلية فى حكاية قصص الحياة اليومية. لقد تخلوا عن مفهوم "البطل الإيجابى" و"الشخصيات النمطية"، ليتحولوا إلى تصوير أفراد لهم مشكلاتهم الخاصة. لقد كانت هذه الاتجاهات الجديدة تدعم البحث النظرى الذى يحمل عنوان "العامل الذاتى والفن السينمائى" وقام بالإشراف على تحريره أكاديمية الحزب فى الحزب الشيوعى، وكتبه الطالب السابق فى معهد السينما دكتور رودلف يورشيك الذى أصبح فيما بعد "المدير الفنى" لمؤسسة "ديفا".

كان نموذج هذه المجموعة هو فيلم يورجين بوتشر الممنوع "ولد فى عام ٤٥"، الذى تم تصويره فى شوارع برلين على يد المصور السينمائى رولاند جراف، الذى قام فى عام ١٩٦٨ بتصوير فيلم فوجيل "العام السابع"، وفيلم الطريق لزوشه "طرق طويلة وحب صامت"، وفيلم لوثار فارنيكه "دكتور زومر الثانى"، قبل أن يتحول هو نفسه إلى الإخراج فى فيلمه "عزيزى روبنسون (١٩٧٠). وكانت هذه الأفلام جميعًا تحكى قصصًا معاصرة بدون تضمينات سياسية صريحة.

وفى عام ١٩٧١ تولى إيريش هونيكر رئاسة الحزب الشيوعى، بدلاً من فالتر أولبرايشت، مما أحيا الأمل فى سياسات ثقافية أكثر تحررًا، وكان من أوائل الأفلام التى تلت ذلك هو فيلم "الثالث" لإيجون جونتر الذى فاز بجائزة أفضل مخرج وأفضل ممثلة يوتا هوفمان فى مهرجان كارلوفى فارى وفينيسيا، بالإضافة إلى "الجائزة القومية"، وهى أرفع جائزة فنية فى ألمانيا الشرقية، كما حقق الفيلم نجاحًا جماهيريًا كبيرًا، وكان يعتمد على سيناريو جونتر روكر، الذى يحكى حكاية مرحة بسيطة عن شابة تبحث عن شريك ثالث. وبفيلمه التالى "المفاتيح" (١٩٧٢) الذى اشترك فى كتابته مع هيلجا شوتز دخل جونتر مرة أخرى فى المشكلات ليتوقف عن تناول موضوعات معاصرة.

وكان النجاح الكبير فى تلك الفترة لفيلم هاينر كارو "أسطورة بول وبولا" (١٩٧٢)، وهو قصة حب تحتشد بالشجن عن شابة تحاول أن تحقق حبها على

الرغم من كل العقبات. كان السيناريو من تأليف أورليش بليندزورف، الذى تحول أحد سيناريوهاته الممنوعة إلى كتاب ومسرحية جماهيريين. وكان هناك سيناريو آخر ممنوع تحول إلى كتاب ناجح من تأليف يوريك بيكر، وهو "Jakob der Lunger" الذى تحول أخيرًا إلى فيلم فى عام ١٩٧٤من إخراج فرانك باير، الذى كان أول أفلامه الروائية بعد "Spur der Steine"، وحطم التقاليد الخاصة بنمط الأفلام المضادة للفاشية بمعالجة قصة اليهود فى جيتو نازى كحدوتة عاطفية، وعرض بنجاح فى مهرجان برلين كما ترشح للأوسكار.

زمن الحرص

بعد أن دخلت معظم أفلام المخرجين الكبار ـــ مثل فيلم كونراد فولف "الرجل العارى على أرض الملعب" (١٩٧٣) ـــ فى مشكلات مع الموضوعات المعاصرة، عاد السينمائيون إلى النمط "المأمون" المضاد للفاشية، أو أفلام "الكاموفلاج" (التمويه) التى استخدمت الكلاسيكيات الأدبية أو حياة الفنانين كوسيلة لاستكشاف الصراع بين الفرد والمجتمع.

كان جيته من المفضلين فى هذا المجال، فقد أعد سيجفريد كون روايته "الصلات الانتقائية" (١٩٧٤)، كما حاول إرجون جونتر أن يصل إلى السوق العالمية مع رواية توماس مان عن جيته "لوته فى فايمار" (١٩٧٥)، وأتبعها بفيلم "آلام فيرتر" (١٩٧٦) قبل أن ينتقل إلى الغرب. كما جاء فيلم لوثار فارنيكه "وداعًا يا صغيرتى" (١٩٧٨) ـــ فيلمه التاريخى الوحيد ـــ ليقدم وجهة نظره عن تمرد الطلاب فى الغرب من خلال تصوير حياة جورج بوشنر.

وعندما حاول السينمائيون تناول القضايا المعاصرة بقدر أكبر من الانفتاح والنقد، كما فعل كارو فى فيلمه "حتى يفرقنا الموت" (١٩٧٨)، وفيلم فولف وكولهاس "سولو سانى" (١٩٧٩)، كان رد الفعل المباشر للحزب هو "المناقشة" فى

الصحافة الرسمية للمطالبة برؤية أكثر إيجابية تجاه "مزايا المجتمع الاشتراكى". وفى عام ١٩٨١ تم منع فيلم راينر سيمون "جادوب وبويل" بعد استكماله على أثر صراع رهيب بين الأستوديو والحزب، ليلجأ السينمائيون مرة أخرى للاختفاء وراء أفلام تدور عن النساء فى المجتمع ليبثوا فيها رؤيتهم النقدية، مثل فيلم فارنيكه "الاضطراب" (١٩٨١)، واستخدام كتب ناجحة كمادة لأفلامهم، مثل "أبحاث فى مارشات براندينبيرج" (١٩٨٢) لجراف الذى نال نجاحًا كبيرًا، أو استكشاف التيمات المضادة للفاشية، مثل فيلم باير "Aufenthalt" (١٩٨٢)، وفيلم كون "الممثلة" (١٩٨٨).

لقد كانت أساليب هذه الأفلام مبالغة فى الحرص ومتمتعة بالحرفية، وتعتمد كثيرًا على الحوار الذى يثريه التصوير السينمائى الجيد، ولا تقع فى مخاطر قوة الصورة. لكن الخيال الإبداعى مع ذلك ظل منطقيًا فى أفلام الأطفال باعتبارها نمطًا مأمونًا مثل فيلم "جريتا صاحبة المنزل الملىء بالفئران" للمخرج والمصور السينمائى يورجين براور.

وكان الفنان الموهوب الذى ظهر فى مدرسة السينما فى بابلزبيرج خلال السبعينيات هو أولريش فايس، فبعد أن بدأ بالأفلام التسجيلية وأفلام الأطفال، صنع فيلمين روائيين للكبار: "أخوك المجهول" (١٩٨١)، و"أهلاً يا هنرى" (١٩٨٣)، اللذين مزجا الصور الكئيبة والمواقف اليائسة ليقابلا بدورهما بالانتقاد الغاضب من جانب السلطات. وطوال بقية الثمانينيات ظلت مشروعاته معلقة، ولم يعد لصناعة الأفلام إلا بعد انهيار ألمانيا الشرقية.

لقد شهدت أعوام ١٩٨٤- ١٩٨٥ ظهور فيلمين لاثنين من المتخرجين حديثًا من بابلزبيرج: "الشباب فى المدينة" لكارل هاينز لوتزه، الذى يدور فى الفترة التى سبقت النازية، و"إيته وعلى" لبيتر كاهانه وهو الفيلم الذى حقق نجاحًا جماهيريًا بسبب لمساته الخفيفة واحتوائه على نقد شبابى للحياة اليومية. لكن أكثر مشروعاته راديكالية "المهندس المعمارى" الذى ينتقد بوضوح الظروف التى تؤدى إلى خلق

الضواحى العقيمة، واجه عقبات عديدة، ولم يتم استكماله إلا فى عام ١٩٩٠ فى عشية إعادة الوحدة إلى شطرى ألمانيا.

النهاية

كانت الأفلام متزايدة العدد من أنواع التسلية خلال الثمانينيات يتم استيرادها من الغرب بواسطة إدارة مركزية للتوزيع، مما دفع أفلام مؤسسة "ديفا" إلى الحصار فى دور العرض الصغيرة ونوادى الشباب، وهكذا واجه المسئولون الكبار فى المؤسسة أزمة جديدة، كانت فى حد ذاتها انعكاسًا لوضع الاقتصاد كله فى ألمانيا الشرقية. فلكى تستمر فى الوصول إلى جماهيرها، كانت الأفلام مضطرة إلى أن تكون على مستوى تقنيات الأفلام الغربية، وهى التقنيات التى لم يكن سهلاً توفير نفقاتها. ولكى تستطيع الأفلام جذب المتفرجين، فقد كانت تحتاج أيضًا إلى أن تتخذ موقفًا أكثر نقدية تجاه الوضع الاجتماعى، وهو الأمر الذى لم يكن قادة الحزب راغبين فيه. وكانت إحدى آخر المحاولات فى هذا الاتجاه هو فيلم "فلتدع المرء يتولى عبء الآخر" (١٩٨٧) لفارنيكه، وهو الفيلم الذى يقدم مناشدة مخففة من أجل التسامح بين الكنيسة والدولة، ليحصل الفيلم على نجاح جماهيرى كبير، جعله نقطة بداية لجدل واسع النطاق. وفى نفس الوقت كانت مؤسسة "ديفا" تعزز اتصالاتها مع الغرب بالدخول فى إنتاج مشترك مع النمسا، وتبيع الأفلام قبل إنتاجها لتليفزيون ألمانيا الغربية، وتستخدم هذه الأموال لشراء الفيلم الخام الملون من الغرب (فقد كان الفيلم الخام الألمانى الشرقى "أورفو" قليل الحساسية)، أو لشراء حقوق الموسيقى الجماهيرية. لقد أصبحت العلاقات مع ألمانيا الغربية وثيقة أكثر، وقدمت مؤسسة "ديفا" خدماتها إلى الشركات السينمائية ومحطات التليفزيون الغربية، وتعاقدت على تصوير بعض الأفلام الألمانية الغربية فى ألمانيا الشرقية، مثل "سيمفونية الربيع" (١٩٩١) مع ناستاسيا كينسكى، أو إنتاج أفلام يمولها تليفزيون ألمانيا الغربية. وفى عام ١٩٨٨ صنعوا فيلمًا موجهًا أساسًا لسوق ألمانيا الغربية، وهو "الصدع" أو

"الكسر" الذى أخرجه فرانك باير، الذى كان يعمل مؤخرًا فى الغرب، وكان الفيلم عن سيناريو فولفجانج كولهاس، الذى عاد هنا إلى نمطه المحبوب للكوميديا الواقعية التى تدور فى برلين فى سنوات ما بعد الحرب، واستخدم الفيلم مجموعة من الممثلين المشهورين من ألمانيا الشرقية والغربية على السواء.

وفى عام ١٩٨٨، استقال هانز ديترماد رئيس مؤسسة "ديفا" الذى شغل المنصب لفترة طويلة، كما كان عضوًا فى اللجنة المركزية للحزب الشيوعى ليحل محله المخرج الفنى السابق جيرت جولده. أما رودلف يورشيك، رئيس وحدة الكتابة الدرامية، والذى كان قد ناضل طويلاً ـ ولكن دون طائل ـ لكى يوسع من وجهات النظر الفنية والنقدية لأفلام المؤسسة، فقد أصبح المدير الفنى، وأعيدت المشروعات القديمة إلى الحياة، وبدأ العمل فى مشروعات جديدة تتناقض مع التابوهات التى سادت طويلاً. بل أن وزارة السينما وافقت فى نهاية عام ١٩٨٩ على تشكيل مجموعة لإنتاج الأفلام المستقلة خارج مؤسسة "ديفا"، التى حملت اسم مجموعة "دى داير"، وقد اتخذت هذا الاسم من أول الأفلام التى استكملتها من إخراج يورج فوث "آخر الأنباء من جى دى آر".

لذلك، فإنه بنهاية عام ١٩٨٩، تم حل قيادة الحزب الشيوعى القديم وانهدم جدار برلين، وكانت مؤسسة "ديفا" على استعداد لعرض بعض الأفلام الانتقادية التى عكست الواقع السياسى الجديد. لكن الجمهور كان قد ذهب بعيدًا؛ سواء إلى الغرب، أو أنه ببساطة قد فقد الاهتمام بأى شىء يتعلق بالنظام القديم.

الأوضاع المتغيرة فى شرق ووسط أوروبا

بقلم: ماريك هيندريكوفسكى

سارت سينما ما بعد الحرب فى شرق ووسط أوروبا فى مسار زمنى مختلف تمامًا عن المسار الذى اتبعته صناعات السينما فى الغرب، فقد كانت معالم مراحلها الرئيسية تتحدد من خلال سلسلة من الانقطاعات: ١٩٤٥، ١٩٤٨-١٩٤٩، ١٩٦٨، ١٩٧٠، ١٩٨٠-١٩٨١، ١٩٨٩، وكل منها يرتبط بأحداث سياسية حاسمة فى المعسكر الشرقى، ويشير إلى تأثير مهم على السياسات والأيديولوجيات فى تطوراتها.

وبينما يميز عام ١٩٤٥ فى ذاته تحرر شرق ووسط أوروبا من الاحتلال الألمانى، فإن عامى ١٩٤٨، ١٩٤٩ يميزان الجانب السلبى من هذا التحرير؛ فقد كان ذلك هو الوقت التى تأسست فيه "مجموعات" من النظم فى كل أنحاء المنطقة (مع الاستثناء الجزئى ليوغوسلافيا)، حتى إن عقيدة الواقعية الاشتراكية المستوردة من الاتحاد السوفيتى كانت تفرض بالقوة على صناعات السينما فى بولندا وتشيكوسلوفاكيا والمجر وبقية البلدان الأخرى الواقعة تحت الحكم الشيوعى. لذلك كان عام ١٩٥٦ علامة مهمة فى بولندا والمجر على وجه خاص، لأنه كان يؤذن ببداية عملية بطيئة — وإن كانت ثابتة الاضطراد — فى إزالة النزعة الستالينية، كما جاء عام ١٩٦٨ "بربيع براج" الذى أعقبه فى أغسطس من نفس العام الغزو السوفيتى لتشيكوسلوفاكيا الذى محا بقسوة إنجازات التشيك والسلوفاك فى سينما "الموجة الجديدة". وفى بولندا (على الرغم من أن ذلك لا ينطبق على بقية دول المعسكر الشرقى) فإن عام ١٩٧٠ يمثل نقطة تحول سياسى، كما حدث فى أغسطس ١٩٨٠ مع مولد حركة التضامن، وفى ديسمبر ١٩٨١ بتطبيق الحكم العسكرى، وأخيرًا فى عام ١٩٨٩ سقوط النظام الشيوعى الذى كانت له أهمية هائلة فى كل مكان، على الرغم من أنه كان فى يوغوسلافيا بداية انهيار الدولة الاتحادية وما تلى ذلك من كارثة الحرب الأهلية.

إن هذا التقسيم المرحلى، والعوامل السياسية التى كانت تحدده، هو سمة مميزة لسينما وسط وشرق أوروبا، وليس من الغريب أن نقاد ومؤرخى السينما

ظلوا لعقود طويلة أكثر اهتمامًا فى الدرجة الثانية من الأهمية بعد المعايير السياسية. والآن، ومع انتهاء السياقات السياسية القديمة التى فقدت تأثيرها وأهميتها، فإن المعايير الفنية يمكن مرة أخرى أن تعيد تأكيد نفسها، بما يجعل من الممكن إعادة تقييم أعمال شديدة الأهمية مثل رباعية أندريه فايدا عن الحرب: "جيل"، و"قناة"، و"رماد وماس" و"لونتا" فى الخمسينيات، أو ثلاثية ميلوش فورمان "بيتر وبافلا" و"شقراء عاشقة" و"حفل رجال الإطفاء" فى الستينيات، واليوميات ذات الأجزاء الثلاثة لمارتا ميزاروش "يوميات لأطفالى"، "ويوميات لعشاقى" و"يوميات لأبى وأمى" فى الثمانينيات.

الإستراتيجيات المراوغة

أدت الظروف السياسية، واستجابة السينمائيين لها، بسينما وسط أوروبا فى فترة ما بعد الحرب إلى تبنى عدد من الإستراتيجيات المحددة، يمكن اختصارها على النحو التالى:

أ ـ النزعة التاريخية

فى السينما المجرية والبولندية، وإلى حد أقل فى السينما التشيكية، كان هناك اهتمام يشبه الهاجس بالتاريخ القومى، المرئى من خلال منظور القدر الشرير، ومفهوم الكارثة التى لا يمكن مقاومتها والتى تؤثر على الأفراد وعلى المجتمع ككل، كأنه مصير مقدر سلفًا. وعبر الأعوام تطورت الإستراتيجيات لتتغلب على هذه النزعة القدرية عن طريق التغريب الساخر والكوميديا السوداء والمرحية بدرجة كبيرة، كما فى أفلام أندريه مونك "إيروتيكا" (١٩٥٧) و"حظ سيئ" (١٩٥٩)، وأفلام فيتيك ياسنى "ليالى سبتمبر" (١٩٥٧) و"كل أولاد بلدى الطيبين"

(١٩٦٨)، وأفلام بيرى مينزيل "قطارات تحت حراسة مشددة" (١٩٦٦) و"باختصار" (١٩٨١)، وأفلام بيتر باشكو "الشاهد" (١٩٦٨) و"يا لهذه الحياة اللعينة" (١٩٨٣). ففى هذه الأفلام يبقى التاريخ عنصرًا حاسمًا، لكنه يوضع فى إطار تراجيكوموميدى، مما يطلق عملية من العلاج الجماعى فى شكل ضحك تطهيرى مرير.

ب ــ النزعة التسجيلية

فى سينما شرق ووسط أوروبا كانت الأفلام الروائية مميزة بسماتها التسجيلية واتصالها مع الواقع الحى، ومن خلال ذلك فإنه يمكن استعمالها كأداة للتشخيص الاجتماعى. وليس هناك فى الحقيقة تعارض أو صراع بين الروائى والتسجيلى، وكانت السينما الروائية تستمد إلهامها دائمًا من السينما التسجيلية، لذلك لم يكن مصادفة أن المخرجين البارزين فى وسط أوروبا ــ مثل ميكلوش يانشكو، وأندريه مونك، وميلوش فورمان، وكريستوف كيسلوفكى و وكارولى ماك، من بين أسماء أخرى عديدة ــ بدأوا حياتهم الفنية بإخراج أفلام تسجيلية، وعلى أيديهم أعيد تأسيس "الوثيقة" أو "التسجيل" فى عالم أقل تقليدية، الذى تبقى جذوره ممتدة دائمًا فى تفاصيل الواقع الذى يقدمه.

كما أن مزيجًا رقيقًا من الروائى والتسجيلى كان من السمات المميزة لتطور المدرسة التشيكية خلال الستينيات، حين كان التشخيص الاجتماعى السياسى له أهمية متزايدة لدى السلطات الشيوعية، حتى فى أفلام تبدو بريئة مثل "حفل رجال الإطفاء" لفورمان، أو "صيف النزوات" (١٩٦٨) لمينزيل، و"الحفل والضيوف" (١٩٦٦) ليان نيميتش، وأفلام أقل شهرة مثل "شجاعة كل يوم" (١٩٦٤)، "شهداء الغرام" (١٩٦٦) و"نهاية كاهن" (١٩٦٩) لإيفالد شورم. لقد كان النموذج التشيكى

فى تحليل شريحة مختارة من المجتمع، كعينة للنظام فى مجمله، سرعان ما تم التقاطه فى يوغوسلافيا ــ فى أعمال ألكسندر بيتروفيتش، وزيفوجين بافلوفيتش، وبورو دراسكوفيتش، وفى بولندا، حيث كان له تأثير واضح على كريستوف زانوسى فى أفلام مثل "بناء البللورات" (١٩٦٩) و"تنوير" (١٩٧٣)، وماريك بيفوفسكى فى "الرحلة" (١٩٦٩). وبعد عقد من الزمن نجحت أنيسكا هولاند ــ خريجة معهد السينما (فامو) فى براج، ومؤلفة "ممثلون محليون" (١٩٧٨) فى تنقية التوليفة التشيكية من خلال تبنى خطوط أكثر إبداعية.

جـ ــ العلاقة بين السينما والأدب

كانت السينما فى وسط وشرق أوروبا تستعين كثيرًا بالأدب كمصدر لأفلامها وأسلوبها ونظرتها الفلسفية للحياة، وإن عددًا لا بأس به من الأفلام المهمة التشيكية والبولندية والمجرية مقتبس عن أعمال أدبية كلاسيكية ومعاصرة. وقد ساهم الكتاب الذين عملوا فى الأفلام إسهامًا كبيرًا لتطوير الفن السينمائى فى بولندا، وتشيكوسلوفاكيا، والمجر، وعلى سبيل المثال فإن تاديوش كونفيسكى، مؤلف "آخر أيام الصيف" (١٩٥٨)، الذى كان فى مقدمة الروائيين والمخرجين السينمائيين، كانت له أفلامه التى تنتمى لسينما المؤلف وتعكس وتطور تيمات رواياته، كما أن جيرى ستيفان ستافنكس قد كتب سيناريوهات لبعض الأفلام البولندية المهمة. ومنذ الستينيات حظيت السينما التشيكية برعاية بوهوميل هرابال، وجوزيف سكفورسكى وميلان كونديرا. وبدون تيبور ديرى، لم يكن كارولى ماك يستطيع أن يبدع العمل العظيم فى السينما المجرية: فيلم "الحب" (١٩٧٧). أن هذه العلاقات مع الأدب، والتكافل بين السينما والأدب، مكن السينما البولندية والتشيكية فى الخمسينيات من أن تطور توليفة متفردة لترجمة الأعمال الأدبية بحرية إبداعية إلى الشاشة.

د ــ اللغة السينمائية على طريقة حكايات إيسوب الرمزية

إن هذا ينبع من القيود الرقابية الصارمة التى فرضت على الفن والسينما فى دول المعسكر الشرقى. ولعقود طويلة، فإن الاستخدام الرقيق للمجاز والرمز والتلميحات ومابين السطور والتضمينات ساعدت السينمائيين بشكل فعال على التواصل مع الجمهور دون إثارة الرقابة، وعلى الرغم من أن ذلك خلق نوعًا من الشفرة الثقافية المغلقة على ذاتها والتى جعلت المضمون المعقد العميق لبعض أفلام فايدا ويانشكو وكونفيسكى وجيرى سكوليموفسكى من الصعب على الجمهور الأجنبى الوصول إليه. ولأن السينمائيين واجهوا استحالة تصوير أى شىء بطريقة مباشرة، فإنهم أتقنوا هذه الطريقة من التواصل، واستعادوا خلال ذلك تنويعة ثرية من الدلالات المجازية، والأدوات الأسلوبية، وقتما كانوا يحتاجون إليها لمراوغة التابوهات الرقابية، وكانت فى بعض الحالات تنتج نتائج فنية رفيعة، كما هو الحال فى "رماد وماس" (١٩٥٨)، و"الرماد" (١٩٦٥) الذى يعتمد على رواية ستيفان زيرومسكى، و"الزفاف" (١٩٧٢) الذى يعتمد على الدراما الرمزية السياسية لستانيسلاف فيسبيانسكى، وجميعها من إخراج فايدا، أو "الأحمر والأبيض" (١٩٦٧) و"ترنيمة حمراء" (١٩٧٢) لميكلوش يانشكو، و"مزرعة الفحول" (١٩٧٨) لأندراس كوفاكس، و"طريق آخر" (١٩٨٢) لكارولى ماك. وهناك أمثلة أقل نجاحًا مثل "الأب" (١٩٦٦) لاستيفان زابو، و"المتاهة" لأندراس كوفاكس، و"بلا نهاية" لكريستوف كيسلوفسكى والذى تم تصويره بعد الحكم العسكرى فى عام ١٩٨٤، واستمرت هذه اللغة الإيسوبية فى السينما البولندية خلال الثمانينيات.

هـ ـ القيم الفنية

في كل أنحاء وسط وشرق أوروبا كانت السينما تعامل على أنها فن متكامل في حد ذاته، على قدم المساواة مع الأدب والمسرح وفن التصوير التشكيلى والموسيقى، وهى المستوحاة من المفهوم الرومانسى لانسجام الفنون. ومنذ تأسيس مدرسة السينما البولندية فى عام ١٩٥٦، لعب مفهوم السينما الفنية دورًا بارزًا فى بلدان وسط وشرق أوروبا وتمتعت السينما بوضع فنى متميز وراق. أن الفيلم الذى ينتمى لمؤلفه (المخرج) ليس سلعة بل شكلاً فنيًا معاصرًا، موجهًا إلى الجمهور العريض. أن هذه النظرة إلى السينما مرتبطة تمامًا بمفهوم رسالة الفن والوضع المسئول للفنان الذى يميز تقاليد الثقافة الرومانسية فى بولندا والمجر بشكل خاص وأعيد إحياؤها فى فترة الحكم الشيوعى. لذلك فإن الفنان السينمائى مدعو لإثارة وعى المجتمع ومواجهة أكثر قضايا الوطن حيوية. وهذه هى الطريقة التى رأى بها فايدا ومونك وزولتان فابرى ويانشكو أدوارهم، وهو ما ينطبق أيضًا على ميزاروش ويرزى كوفاليرفيتش وكونفيسكى ويوراى جاكوبيسكو ولوردان زافرانوفيش وآخرين، والذين كانوا بدورهم مفتونين بميراث التاريخ والثقافة الوطنية، وكرسوا بعض أعمالهم لتخليد هذا التراث.

وحتى الأفلام السياسية المباشرة كانت من الناحية الفنية أكثر أهمية بكثير مما كان ينظر إليها فى ذلك الوقت، عندما كانت المزايا الفنية تختفى وراء السياق السياسى "الساخن" الذى كان السبب فى صنعها. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "رجل من الرخام" (١٩٧٦) لأندريه فايدا مشهور أساسًا لكسره تابوهات الرقابة التى خيمت فى صمت على الحقبة الستالينية طوال عقدين من الزمن فى بولندا ودول المعسكر الشرقى الأخرى، وعلى هذا الأساس جذب الفيلم ملايين المتفرجين فى بولندا، واستحق شهرة فى الخارج. ولكن أصالته الفنية سوف تبقى بلا جدال بعد انتهاء سياقه المعاصر له، وإذا كان الفيلم يعاد عرضه فى دور العرض وعلى

شاشات التليفزيون فإن هذا يعود إلى مميزاته الفنية، التى سوف تجعله يحتل مكانًا ثابتًا فى السينما البولندية بقدر أهميته السياسية.

لقد أصبح الإتقان الفنى بالنسبة لبعض السينمائيين فى بولندا والتشيك والمجر قيمة مستقلة، تحملها أفلام رفيعة المستوى من الناحية الفنية مثل فيلم "اختراع للتدمير" (١٩٥٨) لكاريل زيمان" و"مخطوطة زاراجوزا" (١٩٦٤) الذى يعتمد على رواية ليان بوتوسكى، و"سندباد" (١٩٧١) لزولتان هوساريك، وأفلام التحريك التى صنعها يان سفانكماجير: "الثقة" (١٩٦٨)، و"الحديقة" (١٩٦٨)، و"أبعاد حوار" (١٩٨٢)، و"أليس" (١٩٨٨). أن ثقافة التميز والإتقان الفنى أتاحت مهربًا من الضغوط المتصارعة بين صنع أفلام لإرضاء السلطات الرقابية أو لمراوغتها وتحديها.

التعاقب الزمنى

تقع السينما فى بلدان شرق ووسط أوروبا فى أربع مراحل أساسية من التطور.

أـ ١٩٤٥-١٩٥٦

كان تأميم صناعة السينما طبقًا للنموذج السوفيتى فى بولندا والمجر ويوغوسلافيا فى عام ١٩٤٥، وفى تشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩٤٨، سببًا فى تطورات محددة، لكنها ألقت عبئًا لا يمكن تحمله أحيانًا على السينما. لقد كانت المزايا الواضحة تشمل استثمار الدولة والدعم الدائم، لكنها كانت على حساب المركزية الزائدة وفرض الأيديولوجيات من جانب الإدارات الحزبية. أن حقيقة أن سينما "الاشتراكية الحقيقية" لا يحكمها المال وقوانين السوق الحرة لم تكن تعنى تمتع السينمائيين بحرية كاملة فى إبداعهم الفنى: لقد كان مسموحًا لهم بذلك فقط

ماداموا تحت سيطرة الدولة. لقد كان كل مشروع يتم التحكم به، وتحليله منذ البداية عن طريق جهاز حزبى رسمى حتى يتم إقرار السيناريو النهائى للإنتاج، وقبل عرض الفيلم كان الفيلم يتعرض لعملية فحص أخيرة، ولقد كان هذا ينطبق بشكل خاص خلال الفترة الستالينية. ولكن فى بولندا حتى فى وقت متأخر فى عام ١٩٨٢ تسبب فيلم "التحقيق" لريزارد بوجايسكى فى عاصفة خلال الحكم العسكرى كادت أن تصل إلى حد تدمير شرائط الفيلم بواسطة القوات الستالينية الجديدة، ولعلها كانت الحالة الأكثر شهرة من نوعها فى كل تاريخ سينما وسط وشرق أوروبا.

وفى ضوء الدرجة العالية من "الأدلجة" التى تعرضت لها السينما فى المعسكر الشرقى خلال الأربعينيات والخمسينيات، فإن من المدهش أن الأفلام كانت تتمتع بشهرة كبيرة بين الجمهور العريض. وإن الإجابة تكشف عن فرق ثقافى أساسى بين وسط وشرق أوروبا وغرب أوروبا خلال تلك السنوات. فمن المفارقات أن تعليم الجماهير أيقظ الاحتياجات الثقافية لحياة جماعية خلف الستار الحديدى الذى لا ينفذ منه تأثير خارجى، كما استنكر التواصل مع ما كان يسمى الثقافة الإمبريالية البرجوازية للغرب. وكانت الاحتياجات التلقائية لسلع ثقافية تتجاوز بكثير الإمداد المحدود لها نتيجة قيود السلطات. وفى زمن الإفقار الأيديولوجى تدفقت الجماهير إلى دور العرض بالملايين، بصرف النظر عن الفيلم المعروض، فجميع الأفلام كانت تجذب الجماهير سواء كانت كوميدية أو حربية أو تدور حول المحاربين، أو أفلام التشويق والجاسوسية والمخبر السرى والمغامرات والدراما، بل حتى الأفلام التى تدور حول المصانع، وبصرف النظر عن الرسالة الأيديولوجية فى هذه الأفلام. وبهذه الطريقة فقد عاشت سينما وسط وشرق أوروبا فى العقد الأول بعد الحرب، وأعطت الفرصة لظهور أفلام جودة عالية مثل "فى مكان ما فى أوروبا" (١٩٤٨) لجيزا رادفانى، و"المرحلة الأخيرة" (١٩٤٨) لواندا ياكوبوفسكا، ومعالجة بيرى ترينكا لقصة "الجندى الطيب شفايك" (١٩٥٥)، و"ليليومفى" (١٩٥٤) لكارولى ماك، وربما الأكثر شهرة فيلم "جيل" (١٩٥٤) لأندريه فايدا.

ب ــ ١٩٥٦- ١٩٦٨

كان بداية ذوبان الجليد فى أعوام ١٩٥٣-١٩٥٦، والأحـداث الاجتماعيـة والسياسية لعام ١٩٥٦، سببًا فى ازدهار السينما البولندية خلال العقد الثـانى مـن الخمسينيات وأعقبتها نهضة فى السينما التشكيلية والمجرية واليوغوسلافية. وكانت فى البداية مدرسة السينما البولندية (بين عامى ١٩٥٦ و ١٩٦٠)، ثـم الموجـات الجديدة خلال الستينيات فى تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا والسينما المجرية الجديدة، هى التى دفعت إلى المقدمة مجموعة من السينمائيين الشبان الموهوبين، من بيـنهم أندريه فايدا، وأندريه مونك، ووجيتش جيرزى هاس، وجيـرزى كـواليروفيتش، ورومان بولانسكى، وجيرزى سكوليموفسكى فـى بولنـدا، وميكلـوش يانـشكو، وكارولى ماك فى المجر، وفيرا تشيتلوفا، وميلوش فورمان، وييرى مينزيـل فـى تشيكوسلوفاكيا، وألكسندر بيتروفيتش ودوسان ماكفييف فى يوغوسلافيا. أن حقيقـة أن هؤلاء السينمائيين وآخرين غيرهم كانوا قادرين على صنع أفلام على مـستوى عالمى كانت نتيجة مباشرة لإزالة النزعة الستالينية وهجران العقيدة الفنيـة حـول الواقعية الاشتراكية. ومنذ ١٩٥٦ فصاعدًا، وعلى الرغم مـن نوبـات الـصعود والهبوط، فإن السينمائيين حصلوا باضطراد علـى هـامش واسـع مـن الحريـة الإبداعية. وكانت التغيرات التى بدأها الإصلاح السينمائى فى بولنـدا فـى يونيـو ١٩٥٥ قد أنتجت مجموعات من السينمائيين، فى شكل متعدد من الهيئات الإنتاجية السينمائية التى تحكم ذاتها، وهى التى أعطت درجة مهمة من التسيير الذاتى فـى تقرير مشروعات الفنانين داخل كل مجموعة سينمائية. وكانت المجموعة الأكثـر شهرة هى "كادر" التى ازدهرت بين عامى ١٩٥٥و١٩٦٨، ارتبط بها فايدا ومونك وكواليروفيتش وهاس وكوتز وكونفيسكى. لقد استمرت تقاليد مجموعة "كادر" بعـد ذلك من خلال مجموعة "إكس" تحت إدارة فايدا فى الأعوام مـن ١٩٧٢ وحتـى ١٩٨٣، وانتشرت ممارسات مماثلة فى البلدان الأخرى، مثل مجموعة "أوبجيكتيف" فى بودابست تحت إدارة بيتر باشكو وتمتعت بسمعة طيبة.

لقد أدت الحرية المتزايدة بسرعة إلى نجاح عالمى فى المهرجانات ودوائر سينما الفن فى الغرب، لأفلام مثال "قناة" (١٩٥٧) لفايدا، و"رماد وماس" (١٩٥٨)، ثم "الشيطان والراهبة" (١٩٦١) لكواليروفيتش، وأول أفلام رومان بولانسكى "السكين فى الماء" (١٩٦٢). كما ظهر فى السنوات التى سبقت "ربيع براج" أفلام مثل "بيتر وبافلا" (١٩٦٣) و"شقراء عاشقة" (١٩٦٥) و"حفل رجال الإطفاء" (١٩٦٧) لفورمان، و"زهور المارجريتا" (١٩٦٦) لشيتلوفا، و"قطارات تحت حراسة مشددة" (١٩٦٦) لمينزل، وكانت كل هذه الأفلام تدور حول ملاحظة الحياة اليومية، ومفعمة بالمرح الساخر والنزعة الحسية الرقيقة. لكن طريقًا مختلفًا تمامًا اتبعه ميكلوش يانشكو فى المجر، حيث بدأت أفلامه "الموجز" (١٩٦٥) و"الأحمر والأبيض" (١٩٦٧) و"المواجهة" (١٩٦٨) سلسلة من القصص الرمزية الوطنية ذات الإطار الملحمى، والغناء، وحركات الكاميرا المناسبة.

وهكذا تزايد الاهتمام عبر العالم بأفلام "الكتلة الشرقية"، واعتبرها الغرب دليلاً على الديمقراطية التدريجية التى تحدث وراء الستار الحديدى، وبينما كان من الواضح أن ذلك من اهتمام السلطات الشيوعية (أو على الأقل القطاعات الأكثر ليبرالية فيها) فإنها شجعت السينمائيين أكثر على استغلال الحرية التى جلبها إليهم النجاح. لكن الطبيعة الزائفة لهذه الحرية ظهرت على حقيقتها تمامًا فى يونيو ١٩٦٠، عندما تمت مهاجمة المدرسة البولندية ١٩٥٦-١٩٦٠ بواسطة سلطات الحزب وأغلقت بأوامر حزبية. وكانت القيود الإدارية والأيديولوجية الصارمة التى تعرضت لها السينما البولندية على إثر ذلك سببًا فى فترة من الركود. وعلى الرغم من أن ذلك لم يمنع بين الحين والآخر من ظهور أعمال مهمة مثل "السكين فى الماء" لبولانسكى، أو "نزهة" (١٩٦٢) لجيرزى سكوليموفسكى، و"مخطوطة ساراجوزا" لهاس، و"فرعون" (١٩٦٥) لكواليروفيتش، و"رماد" (١٩٦٥) لفايدا، و"كل شىء للبيع" (١٩٦٨) لفايدا أيضا، فإن الظروف ظلت متوترة خلال تلك الفترة. وتعرض فيلم "السكين فى الماء" للشجب باعتباره" فيلمًا مضادًا للاشتراكية"، وسرعان ما هاجر بولافسكى إلى الغرب ليتبعه بعد ذلك سكوليموفسكى.

لقد كانت الأحداث فى تشيكوسلوفاكيا أكثر درامية، ففى ربيع ١٩٦٨ تمتعت السينما التشيكية بحرية غير مسبوقة فى ظروف أوحت بأن إزالة الستالينية قد أصبحت واقعًا، وكان القليل من الأفلام صريحًا فى معاداته للنظام، ومع ذلك فإن الكثير منها كان ينتقد فى هدوء حالة المجتمع التشيكى، بينما احتفى بعضها الآخر بالحرية فى ظل ربيع براج بأن تحاشى تمامًا الموضوعات السياسية. وفى أعقاب الغزو السوفييتى، اختفى كل هذا التنوع فى سلوفاكيا والتشيك معًا، وبينما ظل بعض السينمائيين يصنعون الأفلام المسموح لهم بصنعها فإن آخرين مثل إيفان باسر وميلوش فورمان هاجروا وحاولوا الاستمرار فى حياتهم الفنية فى الخارج — وفى حالة فورمان فقد حقق بعض النجاح.

لقد أظهرت التجربة التشيكية بوضوح الطبيعة الخاصة للحياة السينمائية فى بلدان الكتلة الشرقية فيما عرف باسم "أفلام الرف"، والمقصود بها الأفلام التى انتهى صنعها لكن تم منع عرضها (أحيانًا منعًا مطلقًا) بواسطة السلطات، وبالتالى وضعت على "الرف" لأسباب تتعلق بالرقابة السياسية. لقد انتشرت هذه الممارسة فى كل أنحاء الكتلة الشرقية، خاصة فى الأوقات التى كانت فيها الليبرالية الجزئية يعقبها نوع من الصرامة والقيود، كما حدث فى ألمانيا الشرقية حوالى ١٩٦٥-١٩٦٦. وفى حالة تشيكوسلوفاكيا كان وضع الأفلام التقدمية على الرف قد بدأ قبل أغسطس ١٩٦٨، ثم ازدادت القيود الرقابية بعدها، مما أدى إلى محو كامل لنوع من الاتجاهات الفنية لم يستطع بعد ذلك أن يطفو على السطح.

أما فى يوغوسلافيا متعددة القوميات، التى كانت قد استطاعت الهرب من بعض القيود الستالينية الصارمة، فإن السينما فى الستينيات شهدت نوعًا جديدًا من النضج الفنى، ففى زغرب (كرواتيا) ومنذ الخمسينيات فصاعدًا، كان دوسان فوكوتيتش وزملاؤه روادًا فى نوع حر جديد من التحريك بالجرافيك، الذى كان بديلاً جيدًا لأسلوب "ديزنى" التقليدى، بينما فى بلجراد (صربيا) أصبحت مركزًا للإنتاج التسجيلى. وكانت السمعة الجيدة للسينما اليوغوسلافية داخل البلاد

وخارجها قد تعززت بإنتاج المزيد من الأفلام الروائية الجيدة، مثل أفلام ألكسندر بيتروفيتش "أيام" (١٩٦٣)، و"ثلاثة" (١٩٦٥) و "قابلت بعض الغجر السعداء" (١٩٦٧) و"إنها تمطر فى قريتى" (١٩٦٨)، وأفلام زيوفين بافلوفيتش خاصة "عندما أكون ميتًا وأبيض" (١٩٦٧). لكن ما جذب اهتمام الجمهور حقًا فقد كانت الحياة الفنية التى تشبه الشهب لدوسان ماكافييف، بأفلامه "الإنسان ليس طائرًا" (١٩٦٥) و"عامل التحويلة" (١٩٦٧) و"براءة بلا حماية" (١٩٦٨)، وهى الأفلام التى شنت حربًا مبهرة على القمع الجنسى الكامن فى القيم الاشتراكية الرسمية.

ج ـ السبعينيات والثمانينيات

استمرت سينما وسط وشرق أوروبا خلال السبعينيات والثمانينيات فى أدواء دور اجتماعى مهم. وحتى فى تشيكوسلوفاكيا بعد ١٩٦٨ تم إنتاج عدد من الأفلام الجيدة، مثل "مكان منعزل قرب الغابة" (١٩٧٧) و"باختصار" (١٩٨٠) لييرى مينزل، و"يارا سيمرمان ترقد نائمة" (١٩٨٣) من إخراج لاديسلاف سمولياك، و"أبعاد حوار" (١٩٨٢) و"أسفل القبو" (١٩٨٣) ليان سفانكماجير، و"قصة مفبركة" (١٩٧٩)، و"بعد ظهر جنى الغاب" (١٩٨٣) لفيرا تشيتلوفا. لكن السينما السلوفاكية تفوقت على السينما التشيكية منذ منتصف السبعينيات، فقد كان للسينما السلوفاكية هوية أقل تميزًا فى سنوات "الموجة الجديدة"، وبعد عام ١٩٦٨ كانت القيود الرقابية أقل صرامة فى سلوفاكيا بالمقارنة مع عاصمة التشيك، وكنتيجة لذلك فإن سينمائيين مثل ستيفان أوهر، ودوسان هاناك، ويوراى ياكوبيسكو، استطاعوا الاستمرار فى حياتهم الفنية بلا معوقات بشكل نسبى (على الرغم من أن فيلم هاناك "٣٩٩" (١٩٦٩) الذى فاز بجائزة فى مانهايم منع من العرض فى تشيكوسلوفاكيا ذاتها). ومن بين الأفلام المتميزة التى تم إنتاجها فى سلوفاكيا بين عامى ١٩٧٥و١٩٨٥ (وكانت فى معظمها متواضعة فى إنتاجها، لكن ذلك لم يكن عيبًا فى حد ذاته) الفيلم الشاعرى الذى يشبه لوحة حائطية هائلة "نحلة الألف عام"

(١٩٨٣) الذى كان من نوع خاص جدًا، فهذا الفيلم الذى يتناول حياة عائلة من ليبتوف يكشف بنوع من السحر عن الجمال الحسى الصور والأحداث السينمائية الخيالية: نجمة تسقط، ومطر أخضر، وعمود دائرى من البرق، ومن خلال اتصاله بالطبيعة والإحساس بأنه مشارك فى شىء لا يمكن تدميره لأنه أكثر بقاء من حياة نحلة بذاتها، فإن هذا الفيلم الملحمى من إخراج ياكوبيسكو يتناول القدر الذى يتغلغل فى سلوفاكيا الصناعية من خلال بعد تاريخى وفلسفى يجعل من الممكن أن ننظر إلى المستقبل فى أمل.

وفى نفس الوقت فى بولندا خلال منتصف السبعينيات، وفى مواجهة عدد هائل من القيود والنواهى الرقابية، ظهرت نزعة فنية جديدة تدعى "سينما الاهتمامات الأخلاقية"، التى تتميز بالحساسية تجاه المشكلات الأخلاقية، والتركيز الخاص على علاقة الفرد بالمجتمع والدولة. ومن بين الأفلام المتميزة فى هذا المجال "رجل من الرخام" (١٩٧٦) و"معاملة خشنة" (١٩٧٧) لفايدا، و"من نحن لكى نحيا" (١٩٧٧) لمارسيل لوزينسكى، و "كاموفلاج" (١٩٧٦) و"العامل الثابت" (١٩٨٠) لزانوسى، و"الندبة" (١٩٧٦) و"عاشق الكاميرا" (١٩٧٩) لكيسلوفسكى، و"ممثلون محليون" (١٩٧٩) لأنييسكا هولاند، و"توب دوج" (١٩٧٧) لفيلكس فولك.

وأعاد نهوض حركة التضامن التركيز على السياسة، فقد تم تسجيل وقائع إضراب حوض السفن فى جدانسك فى أغسطس ١٩٨٠ بواسطة فريق من التسجيليين "عمال ٨٠". واشترك بعض السينمائيين البولنديين المهمين — من بينهم كيسلوفسكى وهولاند — فى حركة التضامن، وساهمت أفلامهم فى الفوران السياسى لتلك الفترة. ومع ذلك فإنه يحب الإشارة إلى أهم تلك الأعمال، وهى "رجل من الحديد" (١٩٨١) لفايدا، الذى فاز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان، وفى "تحقيق" (١٩٨٢) لريزارد بوجايسكى الذى سجل وقائع كابوس الرعب الذى تسبب فيه جهاز الأمن الستالينى.

وبعد انتهاء الحكم العسكرى، أصبحت السينما البولندية أكثر تجارية، لكن هذا لم يمنع صنع أفلام مثل "عام الشمس الهادئة" (١٩٨٣) لزانوسى، و"مراقبة" (١٩٨٤) لويزلو سانيويسكى، و"بلانهاية" (١٩٨٤) لكيسلوفسكى. أن كيسلوفسكى الذى لم يكن معروفًا خارج بولندا حتى ذلك الوقت، أصبح فى دائرة الضوء فى سلسلة أفلامه العشرة (١٩٨٨ـ١٩٩٠) حول الوصايا العشر، وهى السلسلة التى صنعها للتليفزيون، وكان اثنان من بينها على نحو خاص: "فيلم قصير عن القتل" و"فيلم قصير عن الحب" ـ قد تمتعا بنجاح عالمى عند عرضهما السينمائى.

أما الأحداث فى المجر فقد سارت فى طريق أكثر هدوءًا، وقد اتبعت السلطات سياسة إصلاحية أدت إلى الانتقال الناعم نسبيًا إلى الليبرالية واقتصاد السوق فى نهاية الثمانينيات. فى تلك الفترة كان يانشكو فى بداية السبعينيات مستمرًا فى صنع أفلامه ذات الحكايات المجازية، مثل "ترنيمة حمراء" (١٩٧٢) و"إلكتريا" (١٩٧٤). وقد أغراه لفترة قصيرة الانتقال إلى الغرب حيث صنع فيلمه الغريب "رذائل خاصة، فضائل عامة" كإنتاج إيطالى يوغوسلافى مشترك، ليعود إلى المجر ليصنع خلال عام ١٩٧٨ فيلميه "أليجرو باربارو" و"رابسودية مجرية". وبحلول ذلك الوقت لم يكن هو السينمائى المجرى الوحيد الذى يتمتع بشهرة عالمية، فبالإضافة إلى كارولى ماك وبيتر باشكو ظهرت مواهب جديدة من بينها بال جابور بفيلم "أنجى فيرا" (١٩٧٨)، وأندراش زابو بفيلم" مزرعة الفحول" (١٩٧٨). وكان مايزال من أهمهم ستيفان زابو، الذى كانت أفلامه فى الثمانينيات تتضمن "ميفيستو" (١٩٨١) الذى فاز بالأوسكار، و"كولونيل ريدل" (١٩٨٤)، بالإضافة إلى مارتا ميزاروش.

تلقت ميزاروش تدريبها فى موسكو، وبدأت حياتها الفنية فى الستينيات، لكنها جذبت الاهتمام العالمى لأول مرة مع فيلمها "التبنى" (١٩٧٥). وعلى الرغم من أنها كانت ترفض دائمًا توصيف أفلامها بالنسوية على يد معجبيها فى الغرب، فإنها كانت (مع استثناء تشيتلوفا) أول امرأة مخرجة فى سينما وسط وشرق

أوروبا تستكشف من خلال وجهة نظر المرأة العلاقات بين الحياة السياسية والحياة الشخصية. لقد كانت تجمع على نحو غير مستقر بين العناصر الواقعية والرومانسية، وكانت أفلامها فى السبعينيات تستكشف بتعاطف المحن اليومية للشخصيات النسائية. وفى أعمالها المتأخرة، خاصة "اليوميات" ذات الثلاثة أجزاء (١٩٨٢-١٩٩٠): "يوميات لأطفالى" و"يوميات لعشاقى" و"يوميات لأبى وأمى"، فإن هذه الاهتمامات أصبحت أكثر ثراء من خلال عناصر السيرة الذاتية والشحنة العاطفية، مما ساعدها ليس فقط على مواجهة الصدمات الشخصية ولكن معالجة التيمات التاريخية، بما فى ذلك قمع ثورة عام ١٩٥٦.

أما ألكسندر بتروفيتش، الذى كان لفترة طويلة ضوءًا رائدًا فى السينما اليوغوسلافية ــ فقد صنع آخر أفلامه فى موطنه "السيد وزهرة المارجريتا" فى عام ١٩٧٢، قبل عام من قيام دوسان ماكفييف بصنع فيلمه المتحرر جنسيًا إلى آخر ما تسمح به الحدود الأخلاقية "ألغاز كائن"، الذى يعتمد على نحو فضفاض على كتاب فيلهلم رايش "وظيفة الشبق". وذلك قبل أن يغادر إلى الولايات المتحدة. لقد كان فقدان هؤلاء السينمائيين سببًا فى فتح الطريق أمام ظهور جيل جديد، ومن بينهم لوردان زافرانوفيتش، الذى صنع فيلمه الهائل "الاحتلال فى ٢٦ مشهدًا" (١٩٧٨) ثم "أجراس المساء" (١٩٧٨)، وربما كان من أكثر أبناء هذا الجيل موهبة، يتلوه سرديان كارانوفيتش الذى صنع أفلام "رائحة الزهور البرية" (١٩٧٨) و"إكليل بيترا" (١٩٨٠) و"ما يملأ الفم من الفراولة" (١٩٨٥). وفى ضوء النجاح العالمى فقد كان أهمهم المخرج البوسنى إمير كوستوريتسا الذى فاز فيلمه "هل تذكر دوللى بيل؟" بجائزة الأسد الذهبى فى فينيسيا عام ١٩٨١، وفاز فيلمه "عندما ذهب أبى بعيدًا للعمل" بجائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان عام ١٩٨٥. ولقد أكد كوستوريتسا شهرته كمخرج أوربى من الطراز العالمى بفيلمه "زمن الغجر" (١٩٨٩).

د ـ المهاجرون

فى ضوء كمية القمع السياسى الذى مورس فى دول الكتلة السوفيتية خلال فترة ما بعد الحرب، فإن عددًا قليلاً من السينمائيين اختاروا الهجرة، ونادرًا ما حقق هؤلاء المهاجرون النجاح فى الخارج كما حققوه فى بلدانهم، أو ذلك الذى حققه أسلافهم من موجات "المهاجرين" الذين هربوا من روسيا خلال العشرينيات، ومن ألمانيا خلال الثلاثينيات. ومن بين هؤلاء الذين هاجروا على أساس دائم أو شبه دائم تمتع أربعة سينمائيين على الأقل بموهبة استثنائية: رومان بولانسكى وييرزى سكوليموفسكى من بولندا، وميلوش فورمان من تشيكوسلوفاكيا، ودوسان ماكافييف من يوغوسلافيا، وكان بولانسكى وفورمان وحدهما هما اللذان حققا حياة فنية متميزة فى الغرب.

لقد حاول سكوليموفسكى لفترة خلال الستينيات أن يستمر فى حياته السينمائية على جانبى الستار الحديدى، لكن منع فيلمه "الحاجز" (١٩٦٧) فى بولندا بسبب نزعته المضادة للستالينية أغراه بأنه ليس لديه مستقبل فى بلاده، فانتقل إلى الولايات المتحدة وبلجيكا وفرنسا وألمانيا وبريطانيا، لكنه وجد صعوبة بالغة فى أن يؤسس لنفسه قاعدة، وإن كانت عينه الحادة لظلال السلوك قد ساعدته على صنع فيلمين ممتازين يدوران فى بريطانيا: "النهاية العميقة" (١٩٧٠) و"ضوء القمر" (١٩٨٢).

أما رومان بولانسكى فقد اتخذ من بريطانيا موطئ قدم بعد رحيله من بولندا، ليخرج فيلمى رعب شبه سيرياليين: "التنافر" (١٩٦٥) مع كاترين دينيف، و"الطريق المسدود" (١٩٦٦)، قبل أن يستقر فى الولايات المتحدة. لقد كانت وجهة نظر الغريب إلى مناطق لندن فى فيلم "التنافر" قد أصبحت تستخدم على نحو أكثر حدة فى "الحى الصينى" (١٩٧٤) الذى يعتبر واحدًا من أفضل الأفلام على الإطلاق التى تدور فى مدينة لوس أنجلوس. لكن أهم ما يميز بولانسكى هو قسوة رؤيته وتناوله السادى المتلصص على الشخصيات (خاصة النساء) التى تعانى من

توتر الرعب الجنسى. ولم تكن تلك هى الخصائص التى كان من السهل استخدامها فى السياق القمعى فى بولندا.

وعلى النقيض من بولانسكى، فإن فورمان كان بطبيعته مخرجًا رقيقًا، وكان أول أفلامه فى الولايات المتحدة "الإقلاع" (١٩٧١) محاولة لدراسة مجموعة متنوعة من التيمات والموضوعات، مثل الاهتمام بالخط الفاصل الهش بين العقل والجنون، وهو ما بدا فى فيلميه "أحدهما طار فوق عش الوقواق" (١٩٧٥) و"أماديوس"(١٩٨٤)، ولكن فيما عدا ذلك، فإنه وجد أن من الصعب عليه استعادة اتساق أسلوبه الذى تميز به فى أعماله الأولى.

نظام ما بعد الشيوعية

فى أعقاب التغيرات السياسية فى عام ١٩٨٩، فإن صناعات السينما فى جمهوريات بولندا والمجر والتشيك وسلوفاكيا، بالإضافة إلى يوغوسلافيا التى سرعان ما تحولت إلى جمهوريات منفصلة، دخلت هذه الصناعات فى مرحلة جديدة تمامًا. لقد ذهبت بلا رجعة الرقابة السياسية، لكن التحول إلى نظام السوق أدى إلى انقطاع كارثى لدعم الدولة للسينما، خاصة فى جمهورية التشيك ودولة المجر، كما أدى إلى انخفاض حاد فى عدد الأفلام المحلية المنتجة. وفى أجزاء يوغوسلافيا السابقة (فيما عدا سلوفينيا) حدث تدهور كارثى فى أعقاب الانغماس فى الحرب الأهلية.

ويمكن القول إن السينما البولندية هى الأفضل بين هذه الصناعات بشكل نسبى، حيث إنها ما تزال تدعم جزئيًا بواسطة الدولة. وقد تم صنع ما يزيد على ثلاثين فيلمًا روائيًا طويلاً فى بولندا عام ١٩٩٢، واستمر هذا المعدل فى عام ١٩٩٣، أما فى جمهوريات المجر والتشيك وسلوفاكيا فإن انخفاض الإنتاج المدعم ترك كثيرًا من الأستوديوهات عاطلة، وتم تجنب الانهيار بواسطة تأجير الأستوديوهات والخدمات لشركات السينما والتليفزيون الغربية.

وهكذا فإن صناعات السينما فى بلدان ما بعد الشيوعية دخلت فـى اعتمـاد متزايد على الإنتاج المشترك لكى تبقى على قيد الحياة. لم يكن الإنتاج المشترك مع الشرق أو الغرب أمرًا نادرًا فى الماضى، لكنه كان يترك دائمًا المـساحة الأهـم للإنتاج المحلى، لكنه أصبح الآن ضروريًا، ونعمة ونقمة فى آن واحد. فبينما أبقى الصناعات المترنحة على قيد الحياة، فقد جلب معه خطر وضع معـايير موحـدة للإنتاج السينمائى، وبالتالى خطر التهديد لكل من الإبداع الفردى والهوية القوميـة. لقد غير هذا النمط الإنتاجى "العالمى" من طبيعة الأفلام المنتجـة وهـدد هويتهـا الثقافية فى عالم تسوده أنماط سينما التسلية التجارية.

لكن هناك بعض الأفلام ذات الجودة الفنية ما تزال تنتج على أساس محلـى أو من خلال الإنتاج المشترك، على يد المخرجين الكبار من وسط وشرق أوروبا. ويمكن أن نذكر هنا "الحياة المزدوجة لفيرونيكا" (١٩٩١) لكريستوف كيسلوفسكى، و"فيرجينيا" (١٩٩١) لسرديان كارانوفيتش، و"أوروبا، أوروبا" لأنيـسكا هولانـد، و"لقاء فينوس" (١٩٩١) لاستيفان زابو، و"اللمسة الهادئـة" (١٩٩٢) لكريـستوف زانوسى، و"حلم أريزونا" (١٩٩١) لأمير كوستوريتسا الذى صنع بأموال فرنسية. ومن المفارقات أن "المهاجر" البوسنى كوستوريتسا صنع فيلمه فى الخارج فى نفس الوقت الذى صنع فيه المخرجان التسجيليان الفرنسيان تييرى رافاليه وآلان فيرارى فيلمهما التسجيلى المثير للجدل "يوم فى موت سراييفو" فى البوسنة. هل سوف ينقذ المستقبل صناعات السينما فى شرق ووسط أوروبا من خلال هذه المفارقات؟ ففـى ظل العدد الكبير من المواهب التى ماتزال فى متناول هذه البلدان، وبتطوير التقاليد الوطنية القوية، فإنه يمكن توقع نوع من الإيحاء لهذه الصناعات. ولكن كما تعلمت الدول الصغيرة فى أوروبا الغربية، فإن الإنتاج السينمائى بدون حمايـة أو دعـم سوف يكون من الصعب عليه الاستمرار إذا ما كان عليه أن يأخذ قطاعًا صـغيرًا من السوق المحلية بينما يتعرض لهجوم كاسح من المنافسة الأجنبية.

أندريه فايدا

(١٩٢٦-   )

كان فايدا ابنًا لضابط فى سلاح الفرسان، ولم يكن قد تجاوز الثالثة عشر من العمر عندما غزا الألمان بولندا فى عام ١٩٣٩، وفى السادسة والعشرين من عمره التحق بقوات المقاومة. وبعد التحرير درس فن التصوير التشكيلى فى أكاديمية الفنون الجميلة فى كراكوف لثلاث سنوات، لكنه فى عام ١٩٤٩ قرر أن يصبح سينمائيًا وذهب إلى مدرسة السينما فى لودز، حيث صنع عدة أفلام قصيرة قبل أن يتخرج فى عام ١٩٥٢، وفى عام ١٩٥٤ أخرج أول أفلامه الروائية الطويلة "جيل"، وهو دراما عن المقاومة، الذى قام ببطولته تاديوش لومينسكى، بالإضافة إلى رومان بولانسكى وزبجنيو سيبولسكى فى أدوار صغيرة. ثم صنع فيلم "قنال" (١٩٥٧) الذى يدور فى مجارى وارسو خلال انتفاضة ١٩٤٤، وبسبب قوة نجاحه فقد تم تعيينه رئيسًا لما يسمى "مدرسة السينما البولندية". لقد كانت الليبرالية النسبية التى دخلت بولندا بعد عام ١٩٥٦ قد ساعدته على استكمال "ثلاثية وارسو" (وهو الاسم الذى عرفت به فيما بعد)، الذى كان من بينها الفيلم المتميز "رماد وماس" (١٩٥٨)، والذى قام فيه سيبولسكى بدور البطولة لشخصية ماسيك شيلمسكى، والذى كان بنظاراته الداكنة ومظهره الخشن الواثق من نفسه سببًا فى أن يصبح سيبولسكى أيقونة وطنية وبطلاً لجيل ينمو فى ظل الشيوعية بعد الحرب. وكانت حياته وموته المأساوى فى حادثة قطار فى ١٩٦٧ موضوعًا لفيلم فايدا "كل شىء للبيع" (١٩٦٨).

وكان عليه أن يعود إلى تيمة التجربة البولندية خلال الحرب العالمية الثانية فى فيلم "منظر طبيعى بعد المعركة" (١٩٧٠)، لكنه غاص أكثر فى التاريخ كما فى فيلم "رماد" (١٩٦٥) الذى يدور فى فترة الحروب النابليونية، وفيلمه المصنوع فى

بريطانيا "أبواب إلى الفردوس" (١٩٦٧) حول حرب صليبية للأطفال. وخلال فترة ذوبان الجليد فى الستينيات استطاع أن يصنع أفلامًا معاصرة فاتنة مثل "سحرة أبرياء" (١٩٦٠)، وفقرة "وارسو" من الفيلم التجميعى "الحب فى عشرين عامًا" (١٩٦٢). لكن القمع عاد فى عام ١٩٧٠، ثم تكونت حركة "التضامن" التى استعاد من خلالها دوره كشخصية قومية ومركز للمقاومة من خلال قيادته مجموعة "إكس" السينمائية، وبأفلامه "رجل من رخام" (١٩٧٦)، و"بدون مخدر" (١٩٧٧)، و"رجل من حديد" (١٩٨١)، والذى استكشف من خلاله ماضى بولندا الستالينى الجديد بطريقة لا تعرف التنازلات وغير متوائمة مع السلطات، وهو الفيلم المتأثر كثيرًا بتجاربه الشكلية فى فيلمه "كل شىء للبيع". وفى عام ١٩٨٢ صنع فيلمه المتميز "دانتون" مع جيرار ديبارديو. وخلال منتصف الثمانينيات قضى معظم أوقاته فيما يشبه الهجرة فى الغرب. وفى عام ١٩٨٩، ومع صعود الحكومة المدعومة من حركة التضامن إلى السلطة أصبح عضوًا فى البرلمان البولندى، كتكريم لدوره الذى لعبه فى الحياة السياسية والفنية عبر أربعة عقود.

من أفلامه:

"جيل" (١٩٥٤)، "قنال" (١٩٥٧)، "رماد وماس" (١٩٥٨)، "لوتنا" (١٩٥٩)، "سحرة أبرياء" (١٩٦٠)، "شمشون" (١٩٦١)، "ليدى ماكبث من مينسك" (١٩٦٢)، "وارسو" (١٩٦٢)، "رماد" (١٩٦٥)، "أبواب إلى الفردوس" (١٩٦٧)، "كل شىء للبيع" (١٩٦٨)، "اصطياد الذباب" (١٩٦٩)، "منظر طبيعى بعد المعركة" (١٩٧٠)، "الزفاف" (١٩٧٢)، "الأرض الموعودة" (١٩٧٤)، "خط الظلال" (١٩٧٦)، "رجل من الرخام" (١٩٧٦)، "بدون مخدر" (١٩٧٧)، "خادمات ويلكو" (١٩٧٩)، "الكمسارى" (١٩٨٠)، "رجل من حديد" (١٩٨١)، "دانتون" (١٩٨٢)، "الحب فى ألمانيا" (١٩٨٣)، "وقائع علاقة غرامية" (١٩٨٦)، "الممسوسون" (١٩٨٧)، "كورزاك" (١٩٩٠)، "الفتاة ذات النسر المتوج" (١٩٩٢)، "تاستازيا" (١٩٩٤).

روسيا بعد ذوبان الجليد

بقلم: فيدا جونسون

الميراث الستالينى

على الرغم من أن سيطرة الحزب الشيوعى وستالين شخصيًا على السينما قد تركت أثرًا شديد الضرر على السينما كشكل فنى منذ الثلاثينيات وحتى منتصف الخمسينيات، فإن السينما السوفيتية تطورت كصناعة على نطاق واسع فى الثلاثينيات، خاصة بسبب اهتمام الحكومة الجاد بها والموارد التى كانت تعطى للاستوديوهات الكبرى. وهكذا لم تعد السينما مجرد أداة سياسية وأيديولوجية لتلقين الجماهير، ولكن أيضًا كوسيط لتسلية الجماهيرى مصنوع بالنموذج الهوليوودى. وإن من أكثر الأفلام جماهيرية والتى تم صنعها فى الاتحاد السوفيتى هى كلاسيكيات الثلاثينيات مثل "شابابيف" (١٩٣٤) لفاسيلييف، و"فولجا فولجا" (١٩٣٨) لجريجورى ألكسندروف. وخلال حقبة "الأفلام القليلة" فى السنوات الأخيرة من حكم ستالين، كانت هذه الأفلام ــ بالإضافة إلى أفلام "الغنيمة" الغربية (التى تم الاستيلاء عليها فى الحرب)، هى التى ترفه عن الجماهير بطريقة لم تستطعها الأفلام القليلة الضخمة الطنانة والملاحم الكئيبة التى كانت تصنع فى تلك الفترة. ومن المفارقات أنه بفضل ستالين الذى كان هو ذاته عاشقًا للسينما، فإن الروس أصبحوا مخلصين فى الذهاب إلى دور العرض خلال الثلاثينيات، خاصة فى المدن الكبرى. وكانت شعبية الأفلام بين الجماهير هى الدافع لمزيد من الطلب على الأفلام الجديدة، والإنتاج الواسع، ومزيد من المخرجين الموهوبين، وكتاب السيناريو، والمصورين (الذين كان يتم تعليمهم على نفقة الدولة فى "المؤسسة الحكومية لصناعة السينما السوفيتية") وكانوا يتشوقون لصنع أفلامهم الأولى، وكانت هذه العوامل هى السبب فى عودة الحياة سريعًا إلى السينما بعد وفاة ستالين.

ومنذ عام ١٩٥٦ وحتى بداية الستينيات، فازت الأفلام السوفيتية كل عام بجوائز فى مهرجانات السينما العالمية، كما كانت تثير اهتمام الجماهير أيضًا. وعلى النقيض، فإن الإجراءات الحديثة فى تفكيك صناعة السينما التى تديرها الدولة، خاصة فى الأستوديوهات الكبرى مثل "موسفيلم"، وخصخصة صناعة الأفلام فى الطريق الرأسمالى، قد تركت أثرًا مدمرًا على صناعة السينما السوفيتية السابقة، وكان الدمار أفدح مما كان عليه فى العديد من الأوجه بالمقارنة مع سيطرة ستالين وفترة "الأفلام القليلة" فى سنواته الأخيرة.

وقام بعض صناع الأفلام ونقاد السينما (حتى هؤلاء من الاتجاه الليبرالى السياسى) بإعادة تقييم دور "المنظمة الحكومية للسينما السوفيتية – جوسينكو"، التى كانت تدير كل صناعة السينما السوفيتية، وكان أحد الجوانب معروفًا تمامًا: الطبيعة الرسمية للقيادات السينمائية التى كانت تتحكم من أعلى فى الإبداع، وإجبار الفنانين، والتوزيع غير العقلانى للموارد، والرقابة المحلية وعقاب التفكير الأصيل، والبيروقراطية، والوصاية. لكن كان هناك جانب آخر: خلق مركز سياسى متعدد الجنسيات يقف فى صف المراكز الخمسة الأولى فى العالم، والدعم السخى للإنتاج والتوزيع السينمائى الذى سمح لصناع الأفلام بالتجريب وخلق الأفلام الفنية، وتشجيع التعليم السينمائى فى الجمهوريات السوفيتية الأخرى (مثل جورجيا ولاتفيا)، والدول الاشتراكية (مثل بولندا والمجر وتشيكوسلوفاكيا)، وتدريب الكوادر الإبداعية، وتحرر الفنان من الهموم المادية، والتعاون بين الفروع المختلفة للصناعة. وخلال فترة ستالين ساد الوجه السلبى الأول لجوسكينو، لكن خلال فترة ذوبان الجليد التى أعقبت وفاة ستالين فقد كان الوجه الإيجابى الآخر واضحًا.

ذوبان الجليد

استمدت فترة "ذوبان الجليد" اسمها من عمل يعود إلى عام ١٩٥٤ للكاتب إيليا إيهرنبيرج، لكنه انطبق على كل الفنون الأخرى بنفس القدر. لقد بدأ الكتاب

يطالبون بمعايير "الصدق" و"الإخلاص" فى الفن، وإعادة الاهتمام بالأفراد من البشر. إنهم لم يكونوا يرفضون الواقعية الاشتراكية، لكنهم كانوا يريدون منحها وجهًا أكثر رقة وإنسانية وفردية.

لقد شعر الفنانون والجمهور على السواء بالملل من الأدب والسينما اللذين أعادا كتابة التاريخ من خلال شخصيات نمطية مبالغة فى التنميط من خلال ملاحم كبيرة. وبعد شجب خروتشوف لعقيدة "عبادة الفرد" الستالينية فى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى فى عام ١٩٥٦، بدأ ذوبان الجليد بكل قوته فى كل مجالات الحياة السياسية والثقافية، وظهرت أول أهم أفلام ذوبان الجليد فى عام ١٩٥٦، واعتبر النقاد العقد الذى يمتد بين ١٩٥٧ و١٩٦٧ العقد الذى قام فيه الجيل الليبرالى فى الستينيات باجتياح السينما.

لقد كان الأهم هو ظهور أسلوب سينمائى جديد وتيمات جديدة أكثر من اعتبار عمر الفنانين السينمائيين أنفسهم، ففى الحقيقة أن هذه المجموعة ضمت الفنانين القدامى الذين بدأوا صناعة الأفلام فى العشرينيات والثلاثينيات، مثل ميخائيل كالاتزوف وميخائيل روم، وقدامى المحاربين الذين تعطلت دراستهم وأفلامهم الأولى بسبب الحرب وفترة الأفلام القليلة مثل جريجورى شوكراى، ومجموعة كبيرة من صناع الأفلام الموهوبين الذين تدربوا فى المؤسسة الحكومية لصناعة السينما السوفيتية فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، والتى صنعت أفلامهم الأولى إبهارًا كبيرًا، مثل أندريه تاركوفسكى وأندريه كونشالوفسكى. وبمجرد حصول مشروعات هؤلاء المخرجين على موافقة السلطات الإدارية السينمائية التى كانت تميل إلى تغيير النظام الستالينى، تزايد الإنتاج السينمائى بسرعة كبيرة من أقل من عشرة أفلام فى بداية الخمسينيات إلى أربعين فيلمًا فى عام ١٩٤٥، وإلى مئة فيلم روائى طويل عند نهاية العقد.

لقد استمرت صناعة السينما السوفيتية فى تزايد إنتاجها من ١٤٠ إلى ١٥٠ فيلم روائى كل عام فى السبعينيات والثمانينيات، الأغلب الأعم منها من

أستوديوهات روسية، خاصة من موسطو ولينينجراد. ومع ذلك شهدت الستينيات إعادة افتتاح الأستوديوهات الإقليمية وإعادة إحياء تقاليد السينما القومية التى عانت من القمع خلال حكم ستالين.

وكان هذا واضحًا بشكل خاص فى ليتوانيا، حيث كان يعمل المخرج الموهوب فيتاوتاس زالاكيفيتشيوس، وفى أوكرانيا حيث استمرت التقاليد التى وضعها دوفشينكو مع سيرجى بارادجانوف ومصوره السينمائى الذى أصبح مخرجًا يورى إيلينكو الذى أخرج الفيلم الجميل "الطائر الأبيض ذو النقطة السوداء" (١٩٧١).

وكانت المصادر الغربية عن سينما ذوبان الجليد تميل إلى التركيز على الأفلام "الجادة" التى جذبت اهتمامًا عالميًا كبيرًا، ومع ذلك فإن الفيلم الجماهيرى لعام ١٩٥٦ كان "ليلة الكرنفال" أول أفلام إلدار ريازانوف، واحد من أغزر وأنجح مخرجى الكوميديا طوال الأربعين عامًا الأخيرة. لقد كانت الأفلام الكوميدية قد اختفت بعد الحرب، ليشتد الجوع إليها فى منتصف الخمسينيات حتى إن قادة الحزب كانوا يدعون إلى إعادة إحيائها. يتناول فيلم "ليلة الكرنفال" مجموعة من الشباب الحزبى المتحمسين، يخططون للاحتفال المرح الصاخب بمولد العام الجديد فى "بيت الثقافة"، ضد رغبة بيروقراطى مهيب واثق فى نفسه وفى منتصف العمر، لكنه يخشى مما قد تقوله السلطات الأعلى، لذلك فإنه يريده حفلاً تعليميًا جادًا وحافلاً بالشعارات الشيوعية التى تبدو هنا مضحكة؛ لأنها فى غير موضعها، وقد قام بهذا الدور إيجور إيلينسكى الممثل الكوميدى المشهور منذ أيام السينما الصامتة، وقد استلهمه من دوره فى الفيلم الكوميدى الموسيقى الجماهيرى "فولجا فولجا" (١٩٣٨) لألكسندروف، ليظل فيلم "ليلة الكرنفال" جماهيريًا لعقود طويلة.

لقد أتاحت الكوميديا للمخرجين والجمهور الفرصة لتوجيه النكات ضد النظام الشيوعى المبالغ فى بيروقراطيته، على الرغم من أنها لم تستطع توجيه النقاد للأمور الأساسية حتى جاءت فترة "الجلاسنوست". ولم تكن هذه الأفلام ممتعة ومفيدة فقط، لكنها عكست أيضًا عبثية الحياة السوفيتية وتغير الاهتمامات الاجتماعية والسياسية.

وأتبع رايازانوف فيلم "ليلة الكرنفال" بأفلام ناجحة أخرى، معظمها حصل على الإطراء النقدى والجماهيرى والصفوة المثقفة على السواء، وظلت من الأفلام التى تعاد مشاهدتها طوال الأربعين عامًا الأخيرة: "احترس من السيارات" (١٩٦٥)، و"قصة رومانسية مكتبية" (١٩٧٨)، و"محطة قطار لاشين" (١٩٨٣)، و"اللحن المنسى لفلوت" (١٩٨٧)، وآخر هذه الأفلام "الجنات الموعودة" (١٩٩٢).

لم يكن رايازانوف هو المخرج الناجح الوحيد فى الكوميديا خلال تلك الفترة، فإن ليونيد جايداى (المجهول تمامًا خارج الاتحاد السوفيتى) صنع أفلامًا أكثر خفة، وبعضها من نمط السلابستيك، وهى الكوميديات التى أمتعت الجماهير خلال الستينيات والسبعينيات. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "الذراع الماسية" كان من بطولة الممثل الكوميدى المشهور ليف نيكولين فى دور رجل الاقتصاد الأخرق المشغول بعمله التى ترسل به زوجته إلى ما يفترض أنه رحلة للراحة، لكنه يتورط فى جريمة سرقة ماسة نتيجة سوء تفاهم، لتصبح الماسات موضوعة فى سبيكة فى ذراعه، لتستخدمه الشرطة لاحقًا كطُعم للقبض على اللصوص، وتتوالى مشاهد المطاردة المضحكة، وتتوجه النكات عبر الطريق على سذاجة الروس البسطاء ونقاط ضعف البيروقراطيين على السواء.

أما الأفلام التى أعادت السينما السوفيتية مرة أخرى إلى المسرح العالمى (وللمرة الأولى فى مهرجان كان) فقد كانت الأفلام التى أعادت رؤية التاريخ السوفيتى، لتركز على البشر فى الوقت الذى تخفض فيه الاهتمام بالنظام الشيوعى. وبعد عقد من سياسات الحرب الباردة، أذهلت الغنائية العاطفية العميقة فى الأفلام القادمة من الاتحاد السوفيتى الغرب. وكان أول الأفلام التى نالت الاهتمام فى الداخل والخارج على السواء هو أول أفلام جريجورى شوكراى "الواحد والأربعون" (١٩٥٦) الذى كان إعادة لفيلم صامت يدور عن الحرب الأهلية، وقصة حب بين عدوين: الضابطة الشيوعية الحمراء وأسيرها الأبيض، تنتهى على نحو مأساوى عندما تقوم بواجبها وتقتل عدوها الواحد والأربعين، ليركز الفيلم على

تعقيدات مشاعر الشخصيات أكثر من الصراع التقليدى بين العاطفة والواجب. أن ليف أنينسكى (١٩٩١) المؤرخ الثقافى والسينمائى المعروف الذى كتب بتوسع عن ذوبان الجليد، أَطْلق على هذا الفيلم "احتفاء بالجسد البشرى... أنشودة للحب"، ومفعم "بالروحانية"، التى تسرى فى توازٍ مع التيمة الثورية.

وفى عام ١٩٥٦ كان هناك على الأقل فيلمان آخران مهدا الطريق أمام النزعات الجديدة فى السينما السوفيتية: فيلم "بافيل كورشاجين" لألكسندر ألوف وفلاديمير ناوموف، وهو إعادة تفسير رومانسية حادة للنص الشيوعى الملتزم "كيف روضنا الفولاذ" لنيكولاى أوستروفسكى، والثانى كان أول أعمال مارلين خوتسييف وفيلكس ميرونير "الربيع فى شارع زاريشنا"، الذى كان البداية لعدد من أفلام خوتسييف عن حياة الشباب وقصص حبهم، وكان هذا الفيلم يدور عن مدرسة شابة ساذجة وطالبها الناضج الذى يقاوم محاولتها لتعليمه وترويضه. وكان من ابتكارات الفيلم نهايته المفتوحة التى تلمح إلى تطورات محتملة فى قصة الحب، إنها تفتح عالم العواطف على الشاشة، بينما تضع الأبطال على خلفية ثرية بالتفاصيل الخاصة بعالم المدن السوفيتية. لقد كان الفيلم فاتحة طريق أمام نزعتين مختلفتين: الأولى تؤدى إلى العديد من أفلام الشباب العاطفية، أما الأخرى والأهم تلك التى تشير تجاه التعبير عن حالات نفسية وإلى شعر الروح.

كان أفضل أفلام خوتسييف وأكثرها إثارة للجدل هو "بوابة لينين"، الذى أعيد توليفه، واختصاره، وتسميته، ثم عرض أخيرًا باسم "أنا فى العشرين" (١٩٦٢-١٩٦٥)، وهو قصة أكثر تعقيدًا عن حياة ثلاثة من الأصدقاء الشباب يشقون طريقهم فى العاصمة التى عادت إلى الحياة، موسكو، وفى هذا الفيلم تبدو المدينة كأنها من أبطال الفيلم، مليئة بالأمل مثل الشباب أنفسهم. وربما كانت أول علامة على أن "ذوبان الجليد" لن يدوم طويلاً هى الهجوم على الفيلم وإجراء الرقابة عليه والحذف منه بواسطة الاستوديو.

إن هناك تيمتين أساسيتين سادتا فى أفلام فترة ذوبان الجليد: الشبان الذين ينضجون، والرؤى المراجعة للحرب والتركيز ليس على المجد، وإنما على ما كلفته من أرواح الملايين من البشر. لقد كان "أنا فى العشرين" اكتشافًا دقيقًا لهاتين التيمتين، واللتين أثيرتا على نحو مؤثر ودرامى فى أواخر الخمسينيات بواسطة ثلاثية عن أفلام الحرب اشتهرت عالميًا: "الرافعات تطير" (١٩٥٧) لكالاتزوف، و"أنشودة جندى" (١٩٥٩) ثانى أفلام شوكراى الروائية، ثم أول أفلام سيرجى بوندراتشوك الذى يعتم على قصة قصيرة لميخائيل شولوخوف "مصير إنسان" (١٩٥٩).

لقد أتاحت هذه الأفلام للجمهور تجربة تطهيرية بالاشتراك فى الألم، والفقدان، ومعاناة الحرب العالمية الثانية التى لمست حياة كل أسرة فى الاتحاد السوفيتى. وبينما كانت هذه الأفلام ترفض البطولة المصطنعة فى الملاحم الحربية التى صنعت فى السنوات الأخيرة من حكم ستالين، فإنها عادت إلى بعض أفلام الحرب العاطفية المؤثرة مثل "قوس قزح" (١٩٤٤). ولكن بينما كانت الأفلام التى صنعت خلال فترة الحرب تصور الجنود الروس فى حللهم البيضاء يحاربون الألمان وينتصرون على الشتاء الأبيض بما يرمز إليه، فإن أفلام الحرب التى صنعت فى فترة ذوبان الجليد كانت تجعل الجنود ــ بشكل حرفى ــ يخوضون فى الأوحال، بينما كانوا يشقون طريقهم إلى أرض المعركة، حيث تسود المساحات الشاسعة الكئيبة الموحلة لتثير وجهة نظر جديدة لا تمجد الحرب. أن البؤرة قد انتقلت من النضال المشترك والانتصار الذى يوحد "الشعب" إلى ضريبة الحرب التى يدفعها الأفراد من البشر العاديين وأقربائهم.

وفى فيلم "الرافعات تطير" الذى فاز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان فى عام ١٩٥٧، فإن البطل بوريس يلقى مصرعه برصاصة عدو غير مرئى عندما يجتاز بجهد بالغ مستنقعًا، وفى أفكاره الأخيرة، التى تتجسد على الشاشة، يتصور زفافه الذى لن يحدث أبدًا على عروسه فيرونيكا، الشابة التى تركها وراءه. أن فيلم "الحرب" إذن يصبح قصة آلام فيرونيكا، وتحولها من فتاة بريئة مليئة بالحيوية والحياة إلى امرأة ميتة

عاطفيًا لا تجد تحررها أخيرًا إلا بمساعدة جرحى الحرب ومشاركة آلامهم وأحزانهم، وبإنقاذ صبى صغير، يدعى بوريس أيضًا، من موت محقق.

وعلى الرغم من أن الحبكة ميلودرامية خالصة، فإن الاختيار البارع للممثلين وأداءهم بواسطة أليكس باتالوف وتاتيانا ساموبلوفا (فى دورى بوريس وفيرونيكا)، بالإضافة إلى التصوير شديد الحيوية، جعلت الفيلم يحصل على الثناء الكبير بين كل الأفلام السوفيتية فى أواخر الخمسينيات، ولعل الفيلم الوحيد الذى يتفوق عليه فى الشهرة العالية هو "طفولة إيفان" (١٩٦٢)، أول أفلام أندريه تاركوفسكى الروائية، الذى استمر فى تناول تيمة الشباب فى الحرب، لكنه قدمها بطريقة درامية جديدة.

إن تاركوفسكى يأخذ قصة حربية واقعية عن مآثر جندى شاب وموته الحتمى، ويجعل ذلك يتقاطع مع أحلام الصبى عن طفولة سعيدة مؤقتة، وعن أم وأخت فقدهما فى الحرب. ومثل كل أفلام الحرب التى تنظر إلى موضوعها من وجهة نظر جديدة، فإن هناك قليلاً من المشاهد الحربية التى نراها فقط من خلال الصوت القادم من خارج الكادر، أو الأراضى الشاسعة المحروقة بشكل هيستيرى يوحى بواقع نفسى أكثر من كونه واقعًا ماديًا. أن ما يميز "طفولة إيفان" مع ذلك هو قدرة تاركوفسكى على التجسيد البصرى والسمعى، والتصوير الأسلوبى التعبيرى فى شريطى الصورة والصوت، وكلها تستخدم للتأكيد على التناقض الحاد بين عالمى إيفان: عالم الأحلام بلا ظلال، المضىء النظيف الملىء بالأصوات والصور لجمال الطبيعة الحية، وعالمه الحقيقى القذر المظلم المشوه الملئ بالظلال، والمناظر الطبيعية الشاسعة لأرض صامتة يلفها البوار. أن إيفان رجل وطفل فى أن واحد، تم تدمير طفولته بواسطة الحرب، وشوهت روحه بالرغبة فى الانتقام لعائلته التى ماتت. وبينما كان تاركوفسكى أضيلاً تمامًا فى أسلوبه لتجسيد بطله الشاب، فإن أفلامًا أخرى ظهرت لتصور تجارب الطفولة أصبحت شائعة، خاصة أفلام التخرج أو الأفلام الأولى لصانعيها. (وقد وصف أنينسكى تلك الفترة بتعبير

"الحنين للطفولة"). وتحت تأثير جزئى من فيلم "البالون الأحمر" لألبرت موريس، بحث المخرجون عن رؤى جديدة عن الأطفال الذين لم تتعرض طفولتهم لأعباء تجارب الحياة أو السياسة أو الأيديولوجيا، مثل فيلم مارلين خوتسييف "اثنان يحملان اسم فيدور" (١٩٥٩)، وفيلم جورجى دانيليا وإيجور تالانكين "سيروزا" (١٩٦٢)، والفيلم الذى ربما كان الأفضل من هذا النمط، وهو فيلم ميخائيل كاليك "رجل يتبع الشمس" (١٩٦٢) وهو رحلة غنائية تشبه الحواديت عن صبى يعبر المدينة لكى يواجه عددًا من النمر المنفصلة عن الخير والشر.

وفى مؤتمر حاشد يحمل عنوان "لغة السينما" عقد فى مارس ١٩٦٢ فى "اتحاد السينمائيين"، أطرى ميخائيل روم ــ مدرس تاركوفسكى ــ على فيلم "طفولة إيفان" كنموذج للغة سينمائية جديدة معاصرة وصادقة. وعندما فاز الفيلم بجائزة الأسد الذهبى فى مهرجان فينيسيا فى أغسطس، حملت الشهرة العالمية فورًا تاركوفسكى (جنبًا إلى جنب مع سيرجى بارادجانوف) باعتبارهما أهم الشخصيات فى سينما الاتحاد السوفيتى لدى الغرب، لكن ذلك عرَّض مستقبله أيضًا للمشكلات مع البيروقراطية والرقابة فى الوطن.

وبينما قدم كالاتزوف وكاليك وتاركوفسكى ــ وآخرون ــ فى أساليبهم الواقعية الخاصة تحديا لتوليفة الواقعية الاشتراكية، فإن مخرجين آخرين ــ بعضهم أصغر وبعضهم أكبر ــ كانوا يبحثون عن واقعية جديدة بأسلوب أكثر هدوءًا. وخلال فترة ذوبان الجليد أمكن ظهور عدد كبير من الأساليب السينمائية مرة أخرى، وكان من الممكن للغنائية الشاعرية فى "طفولة إيفان" أن توجد جنبًا إلى جنب مع النثر السردى للسينما مثل فيلم "ثم ماذا إذا كان هو الحب؟" (١٩٦٢) ليولى رايزمان.

لقد كان فيلم رايزمان قصة روميو وجولييت، قصة حب رومانسية تدور فى الجامعة تدمرها شائعات المدينة وتدخل الآباء والمدرسين الذين لا يؤمنون بإمكانية الحب البرىء. لقد كان رايزمان ملاحظًا متمردًا للأخلاقيات الاجتماعية المتغيرة،

ووضع فيلمه على أرض الواقع المادى للحياة اليومية، وأشار إلى ضرورة وجود طريقة جديدة فى التعامل مع الشباب فى هذه الأزمان الجديدة. كما كان رايزمان هو أكبر المخرجين الروس سنًا (فقد كان فى الواحدة والتسعين فى عام ١٩٩٤)، وصنع الأفلام منذ العشرينيات حتى أواخر الثمانينيات ــ فيما يقرب من كل تاريخ السينما السوفيتية ــ لكنه لم يحصل إلا على شهرة محدودة فى الخارج، ربما لأنه حاول التواؤم مع كل التغيرات السياسية، والنقاد الغربيون يتشككون فى هؤلاء الذين استطاعوا صنع الأفلام تحت حكم ستالين بافتراض أنهم قدموا تنازلات. أن أفلام رايزمان تعكس أكثر من أى شىء عالمية الطبيعة البشرية، وتصور دائمًا بشرًا حقيقيين لا يمكن نسيانهم، ولعل هذا هو أفضل تفسير لقدرته على البقاء. كما تميزت فترة ذوبان الجليد بتنويعة من الأساليب الشخصية، والعديد من الأجيال المختلفة من المخرجين الذين صنع بعضهم أفضل أفلامهم فى حياتهم الفنية خلال تلك الفترة. ومن الجيل القديم، بالإضافة إلى رايزمان وكالاتزوف، فإن البداية المدهشة الجديدة من ميخائيل روم، الذى كان معروفًا ــ خاصة فى الخارج ــ باعتباره مخرجًا محافظًا لأفلام مثل "لينين فى أكتوبر" (١٩٣٧). لقد كان رجلاً واسع المعرفة ومدرسًا شديد الاحترام للجيل الجديد (تاركوفسكى، وكونشالوفسكى، وشوشكين وآخرين عديدين)، كما تعرض للتحول عندما صنع واحدًا من أهم الأفلام فى عام ١٩٦٢، وهو "تسعة أيام فى عام واحد"، الذى أثار فيه قضايا ومشكلات معاصرة، ليقتنص جو الستينيات من خلال مناقشات وأفعال فلسفية للبطلين العالميين اللذين يتنافسان على حب امرأة واحدة، وأحدهما ينتظر الموت؛ لأنه ــ من أجل مصلحة البشرية، عرض نفسه عن قصد إلى إشعاع خطير.

ثم أعقب روم هذا الفيلم بفيلمه التسجيلى الهائل "فاشية عادية"، الذى قدم تعليقًا صوتيًا على لقطات أرشيفية ألمانية منتقاة تسجل الحياة العادية للجنود الألمان فى فترة صعود الفاشية، وبينما كان يحاول الإجابة عن سؤال ما الذى أدى إلى الفاشية، فإن الفيلم يقدم توازيًا واضحًا مع الستالينية.

وكأحد أطفال فترة ذوبان الجليد، فإن مهرجان موسكو السينمائى قد تأسس فى عام ١٩٥٩ لكى يتيح واجهة عرض للأفلام السوفيتية، ويعيد تأسيس العلاقة مع السينما الغربية التى كانت قد انقطعت تحت حكم ستالين. وبالنسبة للمخرجين السينمائيين ودارسى السينما والطبقة المثقفة على نحو خاص، كانت فترة ذوبان الجليد مهمة فيما يتعلق بالتبادل الثقافى مع الغرب فى كل الفنون. وهكذا أصبحت الواقعية الجديدة الإيطالية، والموجة الجديدة الفرنسية، وبيرجمان، وكيروساوا، جنبًا إلى جنب مع مخرجى العشرينيات السوفييت، هم جميعًا النماذج أمام المخرجين للبحث عن واقعية جديدة أكثر صدقًا.

إن الفيلمين الأولين لأندريه تاركوفسكى يمثلان التطور الجديد تجاه واقعية جديدة شاعرية وإن كانت خشنة. فكان فيلم "المدرس الأول" (١٩٦٥) قد تم تصويره فى المواقع الحقيقية لجبال قرغيزيا الصارمة، حيث يحاول مدرس شيوعى شاب ساذج أن ينور وينقذ فتاة محلية لتقاليد أبوية لا ترحم. أما فيلم "سعادة آسيا" (١٩٦٦) فيسجل للحياة القاسية فى مزرعة جماعية سوفيتية نمطية (تم تصوير الفيلم فى المواقع الحقيقية، وقام الفلاحون بأداء أدوار مهمة) بينما يحكى قصة امرأة شابة معوقة، وأم غير متزوجة، تهزأ بالتقاليد من أجل الحب والاستقلال. لقد منع الفيلم تمامًا فى عام ١٩٦٧ لتصويره الواضح لفشل الشيوعية، ومع منع هذا الفيلم من العرض، بالإضافة إلى فيلم تاركوفسكى الثانى أندريه روبليف، وفيلم ألكسندر أسكولدوف الكلاسيكى "الكوميسار" (١٩٦٧) وصلت فترة ذوبان الجليد على نهايتها فى عام ١٩٦٧.

كان فيلم أسكولدوف يعتبر غير مناسب لدرجة منعه من العرض فقط، ولكن تم تجريد أسكولدوف من مهنته ولم يسمح له بعدها بصنع أى فيلم. وحتى بارادجانوف، الذى استهدف (باتهامات مختلفة عن المثلية الجنسية والتحريض على النزعات الوطنية)، فقد منع من صنع الأفلام بعدها. أن الفيلم وضع على الرف ليس فقط بسبب تقديمه تصويرًا قاسيًا لامرأة تعمل "كوميسار" خلال الثورة، تترك

طفلها مع عائلة يهودية لتعود إلى المعركة، ولكن الفيلم صور اليهود أكثر تعاطفًا من البطلة الشيوعية. لكن اليهود كانوا ببساطة من الموضوعات المحرمة فى السينما، وظلوا كذلك حتى "الجلاسنوست".

لم تمنع هذه الأفلام من العرض للجمهور العام فقط، لكن وضع هذه الأفلام على الرف داخل الصناعة ذاتها كان عاملاً خانقًا للحركات والتجارب الجديدة. لقد أعاد الحزب وبيروقراطية الصناعة تأكيد قبضتها على الفنانين، وتزايدت الرقابة مع منع أكثر من مئة فيلم روائى طويل خلال فترة ما أُطلِق عليه "الكساد" منذ أواخر الستينيات وحتى أوائل الثمانينيات. ولم تكن هناك فرصة لأن تحيا النزعة النقدية لواقعية جديدة تطورت لدى صناع الأفلام فى فترة ذوبان الجليد، وبدلاً منها سادت خلال السبعينيات "واقعية تعليمية بيداجوجية".

فترة الكساد والركود

على الرغم من أن أفضل أفلام فترة ذوبان الجليد قد فتحت أرضًا جديدة أمام تيمات وأساليب جديدة، فإن العديد من المخرجين القدامى فضلوا البقاء فى أمان الموضوعات غير السياسية وغير المعاصرة، وذلك بتصوير كلاسيكيات أدبية خلال هذه الفترة وفترة الركود التى تلتها. وكان أفضل هذه الأفلام، مثل "دون كيشوت" (١٩٥٧) و"هاملت" (١٩٦٤) و"الملك لير" (١٩٧١) لجريجورى كوزنتسيف، التى قدمت تفسيرًا أصيلاً لهذه الكلاسيكيات الأدبية (مع) تأملات وإسقاطات نقدية على الواقع السوفيتى. ومع تزايد الرقابة، استخدم صناع الأفلام اللغة الإيسوبية الرمزية، لغة المجاز والحكاية الرمزية، لكى يقولوا ما لا يستطيعون قوله بصراحة، وكان الجمهور الروسى بارعًا جدًا فى فهم هذه الرسائل المشفرة.

كما أتاحت الاقتباسات الأدبية عن تشيكوف مقارنات خصبة بين المجتمع الممل المتحلل فى عصر بريجنيف والفترة المماثلة فى نهاية القرن التاسع عشر

وبداية القرن العشرين. وكـان أفـضل هـذه الأعمـال "الخـال فانيـا" (١٩٧٠) لكونشالوفسكى، وفيلم شقيقة نيكيتا ميخالكوف "مقطوعة غير مكتملة لعازف بيانو" (١٩٧٧). لقد برع هذان المخرجان فى تصوير سينمائى جميل ومبهـر، وإعـادة تصوير الفترة التاريخية مع فريق مذهل من الممثلين. ولأن ميخالكوف نفسه كـان ممثلاً ممتازًا، وكان قد حقق نجاحًا جماهيريًا فى عام ١٩٧٦ بفيلمه "عيد الحـب"، الذى ينظر إلى الماضى، أحيانًا بنزعة كوميدية، وأحيانًا أخرى بميلودرامية، ويدور حول ممثل من أيام السينما الصامتة استيقظ وعيه السياسى خـلال فتـرة الحـرب الأهلية. أن أفلام كونشالوفسكى وميخالكوف تبرز من ناحية البراعة التقنية فى فترة كانت تتسم فى العادة بالحرفية المتزايدة. وفى أواخر السبعينيات، وضعت صـناعة الفيلم السوفيتية عينها على النجاح التجارى، ومرة أخـرى تلعـب هوليـوود دور النموذج لتحقيق ذلك الهدف.

وكانت الاقتباسات الأدبية قد أصبحت شائعة لـدى المخـرجين فـى فتـرة الركود. لهذا قام سيرجى بوندراتشوك الممثل العظيم والمخرج المخضرم بتحويـل "الحرب والسلام" لتولستوى إلى فيلم مبهر وآمن (عرض فى أربعة أجزاء منذ عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٦٧)، وقامت مؤسسة السينما السوفيتية بتقديمه إلـى مهرجـان كان بدلاً من "أندريه روبليف" لتاركوفسكى. ومع ذلك فإن من الخطأ أن نرى فقـط جانب الملاءمة السياسية فى العودة إلى الأدب والماضى، فقد بدأ المخرجـون فـى التخلى عن التيمات المدنية المعاصرة ومأساة الأفراد، من أجل البحث عن جـذور مشتركة فى التاريخ، فى التقاليد القومية والذاكرة المشتركة. أن هذا يربط الملاحـم العظيمة المتفرقة والمتفاوتة فى نهاية الـستينيات، "أندريـه روبليـف" و"الحـرب والسلام"، لكن الأول تم منعه بينما حظى الثانى برضا السلطات.

إن العودة لموضوع الأرض الروسية ذاتها (الذى كـان "أندريـه روبليـف" بدايتها، والعديد مما كان يسمى "النثر القروى" فى تلك الفترة)، يفسر ظاهرة النجاح الجماهيرى للأدب والأفلام للكاتب والممثل والمخرج فاسيلى شوشكين، والذى كان

يتجاهل الأيديولوجيا الشيوعية، وتحول من فساد الحياة المدنية الحديثة إلى حيوية الريف ونقائه الأخلاقى، دون أن يصقل مادة موضوعه أو يخفى حتى الفقر الروحى لهذه المناطق. أن أبطاله الريفيين غريبى الأطوار هم كوميديون بدون قصة، يتمتعون بالحيوية والشرف، وفى النهاية فهم حقيقيون ومحبوبون. وكان أهم أفلامه "دغل كرة الجليد الحمراء" (١٩٧٤) قصة عن مدان سابق (يلعب دوره شوشكين) يعود إلى قريته ليبدأ حياة جديدة لكى يقتل على يد عصابة قديمة، وربما كانت جماهيرية هذا الفيلم هى التى منعت السلطات من حظره.

لقد أصبح القبول الجماهيرى والنجاح التجارى للأفلام أمرًا مهمًا لدى مؤسسة السينما السوفيتية فى السبعينيات، وهو ما أدى إلى سيادة سينما واقعية روائية، وأنماط خفيفة، تقدم الأيديولوجيا عادة فى شكل تسلية. كان التليفزيون يشكل منافسة، وعلى الرغم من أن بعض الأفلام ناجحة جماهيريًا فإن عدد الجمهور تناقص من ٥ مليار تذكرة كل عام فى الستينيات إلى ٤,٢ مليار فى عام ١٩٧٧، وهو معدل (مايزال مرتفعًا) يمثل حضور السينما ١٦,٤ مرة لكل فرد سنويا ــ وكما فى هوليوود، فإن أفلامًا قليلة ــ أحيانًا تصل إلى ١٥ بالمئة من مجمل الإنتاج ــ تحصد ٨٠ بالمئة من عائدات شباك التذاكرــ أما بالنسبة للأفلام الأجنبية، فقد كان المعروض على الجمهور الروسى أفلامًا هندية من الدرجة الثالثة وأفلامًا أخرى غير مشهورة من دول العالم الثالث.

وكان هناك تركيز جديد على أنماط الأفلام ــ الكوميديا، والميلودراما، والخيال العلمى، وأفلام المخبر السرى، والأفلام الموسيقية. وكان من أنجح أفلام هذه الفترة فيلم فلاديمير موتيل "الشمس البيضاء للصحراء" (١٩٧٠)، وهو ويسترن تجارى يعتمد عن عمد على أفلام الويسترن "إسباجيتى" الإيطالية. هناك بطل وحيد من أبطال الثورة، يبدو ويتصرف كأنه أكبر من الحياة أو كأنه أحد أبطال الحواديت من الماضى، إنه فى طريقه إلى بلده عبر صحراء آسيا، ويرث مجموعة من زوجات قائد مسلم خائن للثورة، وهو لا يحاول فقط حمايتهن، ولكنه

يحاول تعليمهن الطرق الجديدة لحياة النساء اللاتى حصلن على حريتهن بعد الثورة، مما ينتج عنه مواقف كوميدية. وعلى الرغم من كل العقبات، وبقدر كبير من "الأكشن" المثير، ينجح البطل فى القضاء على القائد الشرير وعصابته ليعاود مسيرته إلى وطنه.

وهناك فيلمان آخران نالا نجاحًا يشبه النجاح الهوليوودية: "موسكو لا تؤمن بالدموع" (١٩٧٩) لفلاديمير مينشوف، الذى فاز بأوسكار أفضل فيلم أجنبى، وملحمة "سيبريا" (١٩٧٩) لأندريه كونشالوفسكى. لقد رأى حوالى ٧٠-٨٠ مليون متفرج كلاً من هذين الفيلمين، وعلى الرغم من ازدراء المثقفين لحدوتة سندريلا السوفيتية فى فيلم "موسكو.."، وتمجيد الثورة فى "سيبريا"، فقد كان الفيلمان يتمتعان بالجاذبية، مع تمثيل ممتاز وسرد قصصى جيد. أن "سيبريا" ملحمة شاسعة عن عائلتين، إحداهما ثرية والأخرى فقيرة، وعن حياتهما المتداخلة منذ بداية القرن ومرورًا بالثورة والحرب العالمية الثانية والتصنيع خلال الستينيات، كل ذلك على خلفية من المناظر الطبيعية الخلابة والأسطورية فى سيبريا. وفى الحقيقة أن المؤثرات الخاصة لمشاهد النيران وحدها تقف على قدم المساواة مع أفضل أفلام هوليوود.

أما فيلم "موسكو.."، فهو قصة ثلاث صديقات من الطبقة العاملة فى مدينة صغيرة يذهبن إلى موسكو فى نهاية الخمسينيات، أن تونيا الرقيقة البسيطة تتزوج من زميلها العامل وتستقر بسرعة لكن تنشئ عائلة، أما "الشريرة" ليودا فهى تزدرى العمل، وترى موسكو كأنها "يانصيب"، وتريد أن تتزوج من رجل ثرى، لكن ينتهى بها الحال مطلقة وحيدة، ومع ذلك فإنها تتمتع بقدرة لطيفة على البقاء على قيد الحياة، ومخلصة لصديقها، وتؤمن بالحياة إلى آخر مدى، لكن القصة الرئيسية تدور حول كاتيا، الجميلة الجادة المخلصة فى عملها والمصممة على النجاح، وحتى "خطؤها" المبكر، بإنجاب طفل من علاقة عاطفية دون زواج، لم يمنعها من مواصلة طريقها الممهد على طريقة الأبطال الاشتراكيين، فى صعودها

من عاملة مصنع بسيطة لكى تصبح بعد عشرين عامًا مديرة المصنع. وعلى الرغم من أن الفيلم يمكن قراءته على أنه دعاية واقعية اشتراكية جيدة، فإنه يعترف بالمشكلات الحقيقية داخل المجتمع السوفيتى، ويقدم شخصيات يمكن تصديقها، خاصة كاتيا التى لعبت دورها ببراعة الممثلة فالنتينا ألينتوفا. وعلى العكس من الأفلام الستالينية حيث يكون إنتاج المصنع أكثر أهمية من حياة الأفراد العاديين، فهنا تجد كاتيا الناجحة والوحيدة حبها الحقيقى فى العامل غريب الأطوار الذى لعبه أليكس باتالوف، الذى كان أهم النجوم فى عصره.

إن أفلام "شرائح الحياة" تلك، التى تتعامل مع القضايا الاجتماعية المعاصرة، وتتراوح من الكوميديا إلى الميلودراما، سادت الإنتاج السينمائى فى السبعينيات والثمانينيات ــ وكان "موسكو.." مثل عدد آخر من الأفلام يتوجه أساسًا إلى جمهور النساء، واضعًا فى الاعتبار أن النساء يلعبن أدوارًا حيوية فى المجتمع السوفيتى، وأنهن يعشن توترًا بين حياتهن الخاصة والعامة. ولقد ظهر العديد من أفضل المخرجات النساء، مثل لاريسا شبيتكو فى فيلم "أجنحة" (١٩٦٦)، وكيرا موراتوفا فى فيلم "لقاءات قصيرة" (١٩٦٨) و"وداعات طويلة" (١٩٧١)، والمخرجة لانا جوجو بريدز من جورجيا فى فيلم "بعض المقابلات حول مسائل خاصة" (١٩٧٩)، وجميعهن أظهرن بطلات من النساء هناك صراع فى حياتهن المهنية والعائلية، وبين الواجب والعاطفة، وهو صراع يبقى ــ على نحو واقعى ــ بدون حل.

وعلى الرغم من أن عدد المخرجات النساء اللاتى يصنعن أفلامًا روائية كان قليلاً، فإن إسهامهن كان كبيرًا لأنهن اخترن صنع أفلام صادقة ومباشرة ومثيرة للجدل. وسرعان ما تم دفن فيلم "لقاءات قصيرة" لموراتوفا، كما أنه تم منع فيلمها "وداعات طويلة" تمامًا، وكلا الفيلمين يقدمان علاقات عائلية مقعدة ــ تعيسة فى أغلبها ــ داخل المجتمع السوفيتى المعاصر، حيث تحمل النساء العبء الأكبر. إنهن قد تساءلن برقة ولكن على نحو مثير عن القيم والنتائج لتحرير المرأة الذى تسرف الشيوعية فى تمجيده.

ولم يكن مجال الإخراج هو الوحيد الذى ساهمت فيه المرأة داخل السينما فى تلك الفترة. فإن إنًا شوريكوفا، التى يراها البعض أفضل ممثلة فى السينما الروسية المعاصرة، قد تركت تأثيرًا كبيرًا على تصوير المرأة على الشاشة. وكانت معظم أفلامها من إخراج زوجها جليب بانفيلون اللذين بدأ التعاون معًا فى عام ١٩٦٨، وفيها خلقت شوريكوفا عددًا من البطلات اللاتى لا يمكن نسيانهن، بدء من العاملة البسيطة التى تقوم بدور جان دراك فى أحد الأفلام وتظهر نفس الشجاعة فى الحياة الحقيقية، فى فيلم "البداية" (١٩٧٠)، إلى دور العمدة ذات الإرادة القوية داخل مدينة صغيرة فى فيلم "هل يمكننى أن أحصل على الأرضية" (١٩٧٧)، وفى فيلم يعيد الفيلم الصامت لفسيفولد بودوفكين "الأم" (١٩٢٦) لعبت دور الفلاحة الشهيرة التى تحولت إلى ثورية. أن شوريكوفا تجمع بين الهشاشة البدنية والقوة الداخلية، وتتمتع بجمال باهر غير عادى، فوجهها يمزج دائمًا بين التعبيرات الحزينة والمرحة بقدر من الأمانة المعذبة.

وعلى الرغم من الرقابة، والقيود والمحظورات الرقابية، والضغوط التى مورست على المخرجين للامتثال، فإن مجرد عدد الأفلام المحظورة يشهد على أن الفنانين استمروا فى زيادة مساحة المسموح به، إلى الحد الذى دفع بعض الأستوديوهات إلى الوقوف فى صف المخرجين الذين تواجه أفلامهم مثل هذه المشكلات. لقد كان نيكولاى سيزوف خلال السبعينيات مدير شركة موسفيلم، أكبر الأستوديوهات السوفيتية على الإطلاق، وكان ماهرًا فى التوازن بين قيود مؤسسة السينما الصارمة والمحاولات الإبداعية لمخرجيه. لقد قام تاركوفسكى بتصوير كل أفلامه فى موسفيلم، وقد تم عرضها جميعًا حتى أكثرها تجريبية "المرآة"، مع بعض الحذوفات الصغيرة فى عدد صغير من النسخ وتوزيع ضيق. أن الشكوى الحالية لأندريه كونشالوفسكى من أن شركة كولومبيا دفنت فيلمه عن ستالين "الدائرة الداخلية" (١٩٩٢) بسبب الإعلانات الفقيرة والتوزيع المحدود، يظهر أن الطغيان الاقتصادى فى شركات هوليوود الكبرى يؤدى في العادة إلى نفس النتائج التى

يحدثها التحكم السياسى فى النظام الشيوعى. أن التنازلات والحلول الوسط التى يطلب من المخرجين القيام بها لأسباب مالية فى الغرب يمكن مقارنتها مع التنازلات والحذوفات التى يجبر المخرجون على صنعها فى الاتحاد السوفيتى بسبب كلاب الحراسة الأيديولوجيين.

الثمانينيات: الجلاسنوست والبيريسترويكا

من الممكن أن نحدد ثلاث مراحل متداخلة خلال عشر سنوات من صناعة السينما منذ بداية الجلاسنوست (١٩٨٣- ١٩٨٨)، والتى تميزت بالانفتاح وعرض الأفلام الممنوعة، ثم البيروسترويكا (١٩٨٨-١٩٩١) ومرحلة إعادة البناء، ثم مرحلة ما بعد البيروسترويكا (١٩٨٨-١٩٩١).

ومع ذلك، وحتى قبل بداية الجلاسنوست، فإن أفضل الأفلام التى تناولت القضايا الاجتماعية المعاصرة كانت قد قللت من الرسالة الاشتراكية لتركز على العنصر الواقعى فى توليفة الواقعية الاشتراكية. كما شهدت بداية الثمانينيات أيضًا عددًا من المحاولات لإنتاج أفلام نقدية جذرية للفساد فى المجتمع السوفيتى، وفقدان المبادئ الشيوعية فى مرحلة الركود. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "خيال المآتة" (١٩٨٤) لرولان بايكوف أثار احتجاجًا جماهيريًا لتصويره وحشية وسادية تلاميذ مدرسة ريفية يعذبون قادمًا جديدًا لأنهم اتهموه بالباطل أنه يحكى الحكايات عنهم إلى المدرس. لقد كان الفريق المكون من فاديم أبدراشيتوف وكاتب السيناريو ألكسندر ميندادزه قد صنع عددًا من الأفلام التى تكشف عن الطبيعة العبثية للمجتمع السوفيتى من خلال إستراتيجية سردية معقدة، وشبكة من المصادفات الفانتازية أو حتى السيريالية التى تقف على حافة الرمز. ففى فيلم "إيقاف القطار" (١٩٨٢) على سبيل المثال، ينتج عن تحقيق الشرطة لحطام قطار نسخًا متعددًا من القصة عندما يخفى أهل المدينة أنفسهم وراء الأكاذيب، وهو تعليق ملائم على مجتمع اعتاد

طويلاً على النفاق الذى دفن نفسه فيه. لقد كان السينمائيون جاهزين للجلاسنوست، وكانت صناعة السينما من بين أول من استجاب لها. أن فيلم "الندم" (١٩٨٤ــ١٩٨٦) هو شجب سيريالى تراجيكوميدى للستالينية صنعه المخرج من جورجيا تينجيز أبولادزه، وكان من أول أفلام الجلاسنوست المهمة، الذى عرض بعد فترة قصيرة من بقائه على الرف فى بداية عام ١٩٨٦. وفى النهاية كان يعرض على الشاشة ليس فقط التحليل الاجتماعى للمجتمع السوفييتى، وإنما الإفلاس السياسى لتراث الستالينية.

لقد انتهت رسميًا مرحلة الركود فى صناعة السينما، ودشن الجلاسنوست فى المؤتمر الخامس لاتحاد السينمائيين فى مايو ١٩٨٦ بانتخاب قيادة ليبرالية جديدة تحت رئاسة مخرج الستينيات إيليم كيلموف، وتأسيس لجنة التظلمات لكى يقدر النظر فى الأفلام الممنوعة. وبحلول عام ١٩٨٧ عرضت معظم هذه الأفلام، ومن بينها فيلم أسكولدوف المثير للجدل "الكوميسار"، وكذلك "لقاءات قصيرة" لكيرا موراتوفا، و"الوداعات الطويلة" لنفس المخرجة، وفيلم جيلب بانيلوف "الفكرة الرئيسية" الذى دفع لمعالجة موضوع الهجرة اليهودية، وفيلم إيليم كليموف "الألم" (١٩٧٦) الذى وضع على الرف لتصويره المتعاطف مع القيصر الأخير، وفيلمان مهمان لألكس جيرمان "قضية على الطريق" (١٩٧١) الذى لم يعرض لتصويره المتعاطف مع أسير حرب فى الحرب العالمية الثانية، و"صديقى إيفان لابشين" (١٩٨٣)، وهو قصة واقعية خشنة عن محقق شرطة خلال الثلاثينيات الستالينية. لقد تميزت فترة الجلاسنوست بإعادة اكتشاف الكنوز السينمائية المفقودة، والتى تشهد على ثراء الموهبة الأسلوبية حتى فى فترة الركود. وهكذا فإن أندريه تاركوفسكى ــ الذى كان قد قرر البقاء فى الغرب فى عام ١٩٨٤ بعد تصوير فيلم "نوستالجيا" ــ قد أعيد إليه الاعتبار عن طريق المؤسسة السينمائية، وحصل على التكريم بعد وفاته فى نهاية عام ١٩٨٦.

ومن بين أتباع أسلوب تاركوفسكى وتقاليده فى سينما "المؤلف" غير التجارية و"الصعبة" كان ألكسندر سوكورف، التى كانت أفلامه الصامتة المعاصرة تعيد تركيز المتفرج على الطبيعة البصرية الجوهرية للسينما، وهو الأمر الذى كان قد ضاع تقريبًا خلال فترة الواقعية الاشتراكية (التى يمكن الاستماع لمعظم أفلامها من خلال الراديو)، وهو الأمر الذى حافظ عليه تاركوفسكى حيًا فى أفلامه ــ وهكذا فإن سوكورف ــ بعد التحرير من الرقابة، وقدرته فيما يشبه المعجزة على تمويل أفلامه ــ استطاع أن يصنع مراثى بصرية مدهشة، تتضمن أفلامًا تسجيلية شبه صامتة عن تاركوفسكى، ويلتسين، ولانديسبيرجيس.

وبحلول عام ١٩٨٨ دخلت السينما السوفيتية مرحلة إعادة البناء أو البيروسترويكا، وحدثت تغيرات بسرعة مذهلة. وفى عام ١٩٩٠ فقدت مؤسسة السينما معظم سلطتها فى التحكم والرقابة على الأفلام، وظهرت هيئات مهجنة تجمع بين القطاعين الخاص والحكومى، ووجد معظم المخرجين تمويلاً خاصًا لأفلامهم. وبدأت عملية غسيل الأموال فى صناعة السينما، وفى عام ١٩٩١ صنع حوالى ٤٠٠ فيلم روائى طويل، لكن معظمها لم يعرض بسبب انهيار نظام التوزيع الذى تديره الدولة. وباختفاء الاتحاد السوفيتى، والهيئات السينمائية التابعة له، فقد ظهر فى عام ١٩٩٢ مخرجون من الشبان ــ خاصة من الجمهوريات السابقة غير الروسية ــ يدعون لعودة الدعم الحكومى.

وحتى مهرجان موسكو السينمائى الدولى، فقد تفوق عليه بسرعة مهرجان خاص يدعى كينوتفار يعقد فى سوشى، ويموله مارك رودينشتاين، أحد رجال الأعمال الجدد الذين يرعون الفنون. لقد شهد هذا المهرجان الخاص فى عام ١٩٩٤ صناع الأفلام والنقاد يتحسرون على موت معظم دور العرض السينمائى التى أغلقت أبوابها لأنها لا تجد جمهورًا، أما تلك التى ماتزال تزاول نشاطها فتعرض أساسًا أفلامًا أمريكية، الأرخص سعرًا فى شرائها من الأفلام الروسية. أن أسعار التذاكر عالية، وهناك منافسة شديدة من الفيديو (الذى يطبع أفلامًا مسروقة عن

طريق القرصنة)، ومن تليفزيون الكيبل، أو حتى من الأفلام التى تعرض لأول مرة فى التليفزيون. أن السوق يفتقد القوانين التى تنظم حقوق المؤلف، والإنتاج، والتوزيع، وهناك اتفاق عام أن الرأسمالية المفضلة أصبحت هى التى تتحكم فى صناعة السينما التى كانت فى الماضى صناعة قوية. ومع ذلك فإن ١٣٧ فيلمًا روائيًا طويلاً تم إنتاجها فى عام ١٩٩٣، ومن المؤكد أن بعضها سوف يشق طريقه إلى دور العرض، فى ضوء الاحتياج المتزايد للأفلام المحلية.

إن أفلام مرحلة البيروسترويكا استكشفت ميراث وتراث الستالينية، وكشفت عن الأعماق المتحللة للمجتمع السوفيتى، وحطمت تابوهات الواقعية الاشتراكية بنوع من الشراسة، (خاصة فيما يتعلق بالعرى والجنس، حتى أن أحد النقاد أبدى ملاحظة أن كل الأفلام لابد أن تحتوى فيها على ستالين وامرأة عارية). كما انتهت هذه الأفلام أيضًا إلى إحباط المتفرجين وإبعادهم عن دور العرض. لقد حاول بعض صناع الأفلام دراسة ميراث الستالينية مباشرة، لتكتسب الأفلام التسجيلية أهمية مرة أخرى. وإن الأفلام الروائية الواقعية التى تتناول الستالينية كانت أقرب فى مظهرها إلى الدراما التسجيلية، التى يتم تصويرها بالأبيض والأسود الخشن لإعادة خلق جو هذا العصر، وكان من أفضل هذه الأفلام "غيبوبة" (١٩٨٩) أول الأفلام التى تدور فى سجن النساء، من إخراج نيجول أدومينيت، و"مستشار الدفاع سيدوف" (١٩٨٩)، قصة المحامى الذى يبرئ الرجال المتهمين ظلمًا خلال هيستيريا ١٩٤٩، والذى يكتشف أن كل الشهود الذين اعتمد عليهم تم القبض عليهم. ولاكتشاف أدوات أسلوبية جديدة لتعكس حالة الجنون والعبثية فى الستالينية، هجر بعض صناع الأفلام أسلوب السرد الواقعى، وآثروا عليها السريالية المرعبة. وكان من أهم أفلام هذه النوعية فيلم فاليرى أوجورودنيكوف "بريشفين ذو العين الورقية" (١٩٨٩)، وفيلم سيرجى سولوفييف "الوردة السوداء للأسى، والوردة الحمراء للحب"[٤](١٩٨٩)، الذى يبدأ بمجنون يستمع المرة بعد الأخرى إلى تقرير طبى عن

موت ستالين، ويقدم للمتفرج كل شيء من لقطات الجرائد السينمائية إلى الفيلم الحربى عن المدرعة "أوروا" (وهى من أيقونات الثورة الروسية) إلى صور من الثقافات الخاصة للشباب المعاصر.

لعبت السينما فى هذه الفترة دور المؤشر على التغير الاجتماعى والسياسى، وأعطت صورًا قائمة عن شقق المجمعات السكنية المظلمة الضيقة، والعائلات المنهارة، والعنف العشوائى داخل الأسر، والعنف بلا هدف، والاغتصاب، والمخدرات، والدعارة، والجريمة، والاغتراب الكامل للشباب، وعجز الوالدين عن تقديم المساعدة. وكما حدث فى فترة ذوبان الجليد، سادت الأفلام التى تتناول مشكلات الشباب، أحيانا بجرعة كبيرة من موسيقى الروك أند رول مثلما فى فيلم فاليرى أوجوردينكوف "اللص" (١٩٨٩). وكان من أكثر الأفلام جماهيرية فى عام ١٩٨٨، وربما كان أفضل أفلام الشباب الجديدة، هو فيلم فاسيلى بيشول "فيرا الصغيرة"، وهو المعالجة الواقعية الحادة لحياة الطبقة العاملة فى الاتحاد السوفيتى، والوعود الشيوعية التى لم تتحقق بالنسبة للشباب. أن فيرا ذاتها مراهقة خشنة ومع ذلك فهى هشة رقيقة. ولعبت دورها ببراعة الممثلة الجديدة ناتاليا نيجودا، فى أكثر الأدوار تأثيرًا وقوة فى كل السينما المعاصرة. (كان الفيلم من تأليف ماريا خميليك زوجة بيشول). وشاهد خمسون مليون سوفيتى الفيلم، معظمهم اجتذبه أول مشهد جنس فى السينما السوفيتية.

ومع ذلك، فإن هناك العديد من هذه الأفلام الميلودرامية الاجتماعية المعاصرة لم تهجر الواقعية الاشتراكية، لكنها ببساطة قلبتها رأسًا على عقب، لقد كانت أفلام توليفات توصل "رسائل" لكى تخبر الناس كيف يعيشون وكيف لا يعيشون، وكانت تحتشد بالكليشيهات: شقق المجمعات السكنية القذرة بدلاً من الشقق النظيفة المتلألئة، والمنبوذين اجتماعيًا بدلاً من أبطال الطبقة العاملة، ونهاية حزينة لا مفر منها بدلاً من النهاية السعيدة.

ومنذ عام ١٩٩١ تحول صناع الأفلام إلى فترة ما بعد البيروسترويكا، فبعد الإسراف فى شرح واكتشاف الذات، والتجريب السينمائى على مستوى الأسلوب أو الموضوع، كان المخرجون يحاولون صنع أفلام أكثر تجارية، مثل الكوميديات الخفيفة، والأفلام المتواضعة ذات المزاج المعتدل اللطيف، التى عادت بعد طوفان الأفلام القائمة المحبطة والتى كانت توصف بأنها سوداء، دنيئة، داعرة. أن فيلم المخرج فياشيلاف كريشتوفيتش "ضلع آدم" (١٩٩١) نموذج على هذا النمط الجديد من الأفلام، فهو قصة دافئة، مرحة ومؤثرة معًا، عن ثلاثة أجيال من النساء تتواءم وتعيش فى هذه الأزمات الصعبة. أن المخرج يعتمد على التمثيل البارع (فالفيلم من بطولة الممثلة الفائقة إنًّا شوريكوفا)، لكى يساعد الممثلون فى خلق شخصيات حقيقية يمكن للمتفرج أن يتوحد معها. أما فيلم يورى مامين "نافذة تطل على باريس" (١٩٩٣) فهو قصة كوميديا سلابستيك عن مغامرات تسجيلية لبعض الروس البسطاء يجدون فيها نافذة خيالية تطل على باريس من خلال شقتهم فى مدينة بيترسبيرج.

لقد كان معظم شباب المخرجين من "الموجة الجديدة" يرفضون كل آثار الواقعية الاشتراكية، أو السينما التى تقدم خلاصًا اجتماعيًا من خلال رسائل تعليمية أو أيديولوجية. إنهم يشكلون مجموعة متفرقة، فالبعض يؤمن بالسينما الغربية، مثل كلاسيكيات هوليوود وأوروبا، والموجة الجديدة الفرنسية، وسينما ما بعد الحداثة عند بيتر جرينواى وديفيد لينش. كان القوة الدافعة لهذه المجموعة هو سيرجى سولوفييف، المخرج المخضرم، والمعلم، ومدير الأستوديو الخاص به (لقد كان يعمل من قبل فى موسفيلم ثم أصبح مستقلاً). إنه معلم المخرج الموهوب رشيد نوجمانوف، الذى بدأ فيلمه "الإبرة" (١٩٨٨) "موجة جديدة" فى السينما الكازاخية، وهو الفيلم الذى سوف يصبح من كلاسيكيات ما بعد الحداثة، مع فيلم سولوفييف "أسا" (١٩٨٨). أما على الجانب الآخر فقد كان مخرجون يصنعون أفلامهم التى

تنظر إلى الوراء، فى إعادات ساخرة وتتسم بالحنين إلى الماضى لأفلام من فتـــرة ذوبان الجليد أو حتى الفترة الستالينية الأسبق عليها. بينما كان فريق من السينمائيين يحاول أن يتخلى عن الحوار تمامًا فى اكتشافه للفيلم الصامت بالأبيض والأسود.

إن من المستحيل اختصار تنويع وحيوية السينما منذ بدايـــة الجلاسنوســـت، على الرغم من شكوى النقاد الدائمة من أنه ليست هناك أفـــلام جيـــدة. أن إلغـــاء الرقابة كان من المؤكد مفيدًا، على الرغم من أنه أربك فـــى البدايـــة المخـــرجين القدامى الذين تعودوا على النضال من أجل أفكارهم. وبينما ظل التمويل والإنتـــاج مضطربًا فى خلال فترة الانتقال تلك إلى الرأسمالية، فإن الأفلام كان يتم صـــنعها كما كان صناع الأفلام يتكيفون تدرجيًا مع مفهوم تكاليف الإنتـــاج ووضـــعها فـــى الاعتبار. لكن المشكلة الباقية بلا حل هى التوزيع، أو كيف يمكن أن تصل بـــبعض أفضل الأفلام إلى دور العرض. وفى نفس الوقت فإن هناك الكثير من الحنين إلـــى الماضى، إلى أيام مؤسسة السينما وصناعة السينما التى تديرها وتدعمها الدولة.

أندريه تاركوفسكى

(١٩٣٢ـ١٩٨٦)

ولد أندريه تاركوفسكى فى الريف الروسى بالقرب مــن مدينــة يــوريفيتس، وكان أبوه ــ الشاعر أرسينى تاركوفسكى الذى كان ابنه يقتبس فى أفلامه بين الحين والآخر بعضًا من أبياته الشعرية ــ منفصلاً عن زوجته عندما كــان أندريــه فــى الرابعة من عمره، وإن فيلمه من نوع السيرة الذاتية "المرآة" يعكس تلك الصدمة فــى الطفولة، وتيمة الأب الغائب، والعلاقة الحميمة المتوترة مع الأم، التى يحبهــا لكنــه يكرهها فى الوقت ذاته، وهى تيمة تظهر كثيرًا فى أفلام تاركوفسكى الأولى.

حقق تاركوفسكى شهرة عالمية مع أول أفلامــه "طفولــة إيفــان" (١٩٦٢) القصة المأساوية لصبى من الكشافة خلال الحرب، الذى فاز بجائزة الأسد الــذهبى فى مهرجان فينيسيا السينمائى فى عام ١٩٦٢. أما فيلم "أندريــه روبليــف" الــذى يعتمد على اقتباس فضفاض عن حياة مصور الأيقونات الروســى فــى العــصور الوسطى، فإنه تم استكماله فى عام ١٩٦٦، لكنه لم يعرض فى الاتحاد الــسوفيتى حتى عام ١٩٧١، أساسًا بسبب تصوير الصراع بين الفنان والــسلطة الــسياسية. وعلى الرغم من التوترات المتزايدة مــع البيروقراطيــة الثقافيــة، فإنــه ســمح لتاركوفسكى بالاستمرار فى العمل، فصنع "سولاريس" (١٩٧٢) الذى يعتمد علــى رواية الخيال العلمى من تأليف ستانيسلاف ليم، و"المــرآة"، ثــم فــيلم "الــصياد" (١٩٧٩) الذى يبدو فى ظاهره عملاً مستقبليًا، عن روايــة قــصيرة مــن تــأليف بوريس وأركادى ستروجاتسكى. وخلال تلك الفترة، كانت مشكلاته مع السلطات لا تنبع من عدم التزامه السياسى ــ لقد كان يرفض دائمًا أن يطلق على نفسه لفــظ "منشق" ــ بقدر ما كانت تعود إلــى الطبيعــة الشخــصية القويــة فــى أفلامــه، و"صعوبتها" الثقافية، وإهمالها الكامل لكل ما تبقى من قواعد الواقعية الاشــتراكية

سواء فى التيمة أو الأسلوب. وكان رفضه لتقديم تنازلات يرى أنها قد تفسد التكامل الفنى فى أفلامه قد أفاده وأضره فى وقت واحد، فقد تسبب فى المعارضة والكراهية لكنه أكسبه الاحترام حتى من خصومه (وهو الاحترام الذى دعمته شهرته العالمية المتزايدة).

وبعد السماح له بصنع فيلم إنتاج مشترك سوفيتى إيطالى هو "نوستالجيا" (١٩٨٣) فى إيطاليا، أعلن تاركوفسكى فى يوليو ١٩٨٤ أنه ينوى الاستمرار فى الحياة فى الخارج مما أزعج السلطات السوفيتية وأحرجها وأحبطها فى مشروعاته الكبرى التى نالت إعجابًا دائماً. وبعد أن أكمل فيلم "التضحية" (١٩٨٦) فى السويد، تم تشخيصه بإصابته بسرطان الرئة ليموت فى باريس فى ديسمبر ١٩٨٦.

إن أفلام تاركوفسكى تتميز بجدية أخلاقية عالية لا يباريه فيها إلا مجموعة قليلة من صناع الأفلام ـــ من بينهم اثنان من الذين يعجب بأفلامهم: روبرت بريسون وإنجمار بيرجمان. وكما يوضح فى كتابة "النحت فى الزمان"، فإنه أراد أن يجعل من السينما فنًا وليس تسلية، ولكنه فن ذو بعد أخلاقى وروحى، وكان مستعدًا لأن يصل إلى أقصى مدى فيما يطلبه من نفسه ومن جمهوره لكى يحقق ذلك. وعلى الرغم من انتقاله من روسيا إلى الغرب، فإن أفلامه تكشف عن الاستمرارية والتطور فى التيمات والأسلوب بحيث تتسامى فوق النظم السياسية المختلفة. إنها أفلام تستكشف ما كان يراه أنه التيمات الخالدة للإيمان والحب والمسئولية والولاء والاستقامة الشخصية والفنية. وفى أفلامه الثلاثة الأخيرة على وجه خاص كان هذا يتكامل مع هجوم حاد على المادية التى بلا روح سواء فى "الشرق" أو"الغرب"، واعتمادها على التكنولوجيا لحل المشكلات الإنسانية، وتدمير البيئة الطبيعية وإزالة طبيعتها الإنسانية كنتيجة لذلك. أن هذه التيمات يتم استكشافها من خلال نظام معقد من الصور وبناء سردى مختلف يبقى فى جوهره ثابتًا ومتطورًا عبر حياته الفنية. لقد صمم تاركوفسكى دائما على أن "يعيش" الجمهور تجربة أفلامه قبل أن يحاولوا "فهمها"، وكان يعترض على النقد الذى يحاول تفسير

أفلامه على نحو رمزى. وببدايته على مدى بسيط نسبيًا فى "طفولة إيفان"، فإن أسلوبه السردى يعترض ويحبط الوسائل التقليدية فى التحليل، ليفرض رد فعل شخصيًا تجاه المعنى: أن الفهم يتم خلقه من خلال الاستجابة للصور والأصوات والإيقاع والحركة وتناول المكان والزمان، أكثر من الاستجابة للحوار والمفهوم المتداول عن التحليل وصراعات الشخصيات. وإن اعتماده المتزايد على اللقطة الطويلة، حتى إن اللقطة الواحدة قد تستغرق ست دقائق، وأكثر أيضًا فى أفلامه الثلاثة الأخيرة، كان مقصودًا لكى يصهر تجربته الشخصية وتجربة المتفرج، ولكى "يحرر" المتفرج من التحكم المسبق الذى يتلاعب به من خلال تقنيات التوليف لمخرجين مثل إيزنشتين.

إن أهم عنصر يميز أفلام تاركوفسكى مع ذلك هو خلقها عالمًا فيلميًا يتسم بالقوة والغموض والواقعية الجوهرية للحلم. وفى "طفولة إيفان" فإن الأحلام ـــ على الرغم من حيويتها وحركتها ـــ تختلف تمامًا عن الحياة اليومية. وفى "سولاريس" و"مرآة" فإن مشاهد بعينها تتخذ صفة الهلوسة التى تخاطب لاوعى المتفرج مباشرة، وفى أفلامه "الصياد" و"نوستالجيا" وخاصة "التضحية"، فإن هذا العنصر يتخلل بناء الفيلم كله، ليحذف منه كل إمكانية لتفسير وحيد للمعنى أو حتى "ما يحدث" حقيقة بداخل هذه الأفلام. وبهذه الطريقة تجاوز تاركوفسكى التحليل المنطقى العلمى الذى كان يشك فيه كثيرًا، كما كان قادرًا على أن يتحدث مباشرة إلى المتفرج الواعى من خلال الصور التى تتردد أصداء جمالها وقوتها الإيحائية مع قوة ربما لا تقارن مع أى مخرج آخر.

جراهام بيترى

من أفلامه:

"الآلة البخارية والكمان" (١٩٦٠)، "طفولة إيفان" (١٩٦٢)، "أندريه روبليف" (١٩٦٦ــ عرض١٩٧١)، "سـولاريس" (١٩٧٢)، "مـرآة" (١٩٧٥)، "الـصياد" (١٩٧٩)، "نوستالجيا" (١٩٨٣)، "التضحية" (١٩٨٦).

السينما فى الجمهوريات السوفيتية

بقلم: جان رادفانى

بالنسبة لأستوديوهات السينما فى الجمهوريات الجنوبية، كما كان الحال لبقية الاتحاد السوفيتى، فإن ذوبان الجليد الذى أعقب موت ستالين كان بداية لميلاد مزدوج جديد، الأول هو العودة الملحوظة لصناعة الأفلام بعد فترة "الأفلام القليلة" عندما كان من الممكن فقط صنع الأفلام الستالينية الكبيرة، ولقد كانت فترة عصيبة خاصة بالنسبة للشركات الصغرى: فمن بين أقل من ٢٩٠ فيلم طويل أنتجت فى الاتحاد السوفيتى بين عامى ١٩٤٥و١٩٥٥، أنتجت الجمهوريات الخمس لوسط آسيا تسعة عشر فيلمًا فقط، أما جمهوريات القوقاز الثلاث فقد أنتجت اثنين وعشرين فيلمًا، كان إثنا عشر منها من جمهورية جورجيا المفضلة نسبيًا. لقد مثلت عودة الحياة إلى الإنتاج أهمية خاصة بالنسبة لجمهوريتين ففى تركمنستان اتخذ القرار فى عام ١٩٥٣ بإعادة بناء أستوديوهات أشكباد، التى كانت قد دمرت تمامًا فى زلزال فى عام ١٩٤٨، وكان أول فيلم ينتجه الأستوديو الجديد فى عام ١٩٥٤. وفى عام ١٩٥٥ صنع أول فيلم من جمهورية كيرغيزيا، وهو فيلم فاسيلى برونين "السلطانة" الذى أنتج فى موسكو ولكن تم تصويره فى المواقع الحقيقية، وكانت الأستوديوهات التى بنيت فى كيرغيزيا خلال الحرب لاتزال حتى ذلك الحين تنتج الأفلام التسجيلية فقط. وبشكل عام، فإن نهاية الخمسينيات كانت فترة استثمار: فى عواصم جمهوريات عديدة حيث شيدت أستوديوهات جديدة مجهزة بأحدث المعدات السوفيتية.

وثانيًا، وعلى الجانب الإبداعى، فإن الميلاد الجديد فى الإنتاج كان مميزًا بوصول جيل جديد من المخرجين من جورجيا: تنجيز أبولادزه وريزو شكيدزه فى فيلمهما "حمار ماجدانا" (١٩٥)، وفى أرمينيا المخرج جريجورى ميليك أفاكيان بفيلمه "الفؤاد الذى يغنى" (١٩٥٦)، وفى أذربيجان المخرج توفيق تاجى زاده فى فيلمه "مقابلة" (١٩٥٦). أن هذه النهضة التى حدثت بعد فترة قصيرة فى وسط آسيا جاءت مع فيلم شوكرات أباسوف "كل ما قاله ماخاليا عنها" (١٩٦٠) وفيلم "أنت

لست يتيمًا" (١٩٦٢) فى أوزبكستان، وفيلم بولات منصوروف "المنافسة" (١٩٦٣) فى تركمانستان. أن هذه الأفلام القصيرة البسيطة كانت معارضة جذريًا للنزعة الأكاديمية الستالينية، فأبطالها أناس عاديون فى أجواء حقيقية، ويمكن وصفها بأنها أفلام شبه اجتماعية أو أفلام إثنوجرافية. أن هذا الانقطاع مع الماضى لم يتم تحقيقه بسهولة، فقد تحدث أبو لادزه عن صراعه الحاد مع المديرين فى أستوديوهات تبليسى الذين حاولوا إيقاف تصوير فيلم "حمار ماجدانا" وتغيير المخرج، ولكى يتم استكمال المشروع كان لابد من البحث عن مساعدة المثقفين وخاصة الكتاب. ومع ذلك فإن الانفجار الذى جاء مع ذوبان الجليد لم يجعل المخرجين القدامى الذين مايزالون يعملون، مثل آموبيكازارف وميخائيل شيارولى، قادرين على صنع أفلام جيدة تحقق الإقناع.

دور موسكو المتناقض

فى السنوات التى تلت، أثبت دور موسكو أنه متناقض تمامًا، فمن جانب خلقت السلطات ظروفًا استثنائية يمكن فيها لصناعات السينما القومية أن تزدهر فى الجمهوريات الصغيرة الضعيفة اقتصاديًا، ولكن من جانب آخر فإن هذه السلطات بذلت جهدًا كبيرًا فى قصر الإنتاج على أفكار أيديولوجية ضيقة. لقد كان لمثل هذا النظام من الإنتاج صفتان مميزتان: فقدان أية رابطة مباشرة بين قرار إنتاج الفيلم وقرار توزيعه، وإصرار المركز على حصة صغيرة من الإنتاج بالنسبة لكل جمهورية. ومع ذلك فإن هذا أنتج ميلاد أعمال أصيلة ذات جذور فى الواقع القومى، وبعيدة تمامًا عن المستوى الذى كان يقدم من خلال الواقعية الستالينية (وإن كان هذا قد جاء على حساب نضال شاق من جانب المخرجين).

وكان دور موسكو فى معاهد التعليم السينمائى (مثل "معهد كل الاتحاد السوفيتى للسينما"، ومنذ عام ١٩٦٠ لكتاب السيناريو، ثم منذ عام ١٩٦٣

للمخرجين، من خلال دبلوما عالية بعد عامين دراسيين) دورًا حاسماُ في تطور صناعات السينما القومية. أن هذه المعاهد دربت كل مخرجي المستقبل في بوتقة من القوميات حول أساتذة كبار: إيزنشتين، وبودوفكين، وتراوبيرج، ودوفشينكو، وخلفائهم أمثال سافشينكو ورايزمان وروم وجيراسيموف. ومع الوضع في الاعتبار التأثيرات شديدة الإيجابية للاختيار "الطوعي" ذي النوايا الطيبة (لقد كان هناك حصص مخصصة للطلبة من الجمهوريات الصغرى)، فإن الجو الثقافي الخصب في موسكو في الفترة ما بين عامي ١٩٥٥ و١٩٦٥ كان له تأثير عميق على هؤلاء الفنانين الشبان المبدعين، ولقد استمرت لعقود تلك الشبكة من الصداقات التي تكونت هناك.

وفي وسط آسيا كان نقصان الديكورات والفنيين من أصحاب الخبرة سببًا في نزعة تجريبية ملحوظة ولدت من الروح التي تشكلت في موسكو. وتلقى العديد من المخرجين الأكثر موهبة من الجمهوريات الدعوة لصنع أفلامهم الأولى في وسط آسيا، وكان أحد الأهداف من وراء ذلك هو جذب الانتباه وبناء الديكورات في المواقع الطبيعية. وكانت تلك هي الطريقة التي صنع بها عدد كبير من الأفلام الأولى لمخرجيها، مثل "أسطورة قلب متجمد" (١٩٥٨) من إخراج إيلدار شينجيلايا، و"الحرارة المتقدة (١٩٦٣) من إخراج لاريسا شيبتيكو، و"أطفال بامير" (١٩٦٣) لفلاديمير موتيل، و"المدرس الأول" (١٩٦٥) لأندريه كونشالوفسكي. وكان تأثير هؤلاء السينمائيين الذين تدربوا في موسكو ملهمًا للعديد من الفنيين في الجمهوريات، مثل مهندس الصوت تولوموش أوكييف، ومساعد الصوت والممثل بولوت شامشييف، في فيلم لاريسا شيبتيكو. كما كان كونشالوفسكي مشاركاً في كتابة سيناريو العديد من الأفلام في جمهورية كازاخستان، وكيرغيزيا، وأوزبكستان، خلال تلك الفترة.

المدرستان من جورجيا وأرمينيا

شهدت الستينيات والسبعينيات قدوم مجموعة من المخرجين الشبان المدربين في موسكو، الذين تدفقوا من الثغرة التى فتحها أبولادزه وشكيدزه. ولقد ظهرت تنويعة كيرى من التيمات والأساليب، لكن تأثير الواقعية الجديدة الإيطالية والموجة الجديدة الفرنسية على العديد من المخرجين كان واضحًا، مثل الأفلام الأولى للمخرجين لانا جوجو بريدزه، وأوتار يوسيليانى، وفرونزه دوفلاتيان. وفى الوقت ذاته، تزايدت قوة الملامح القومية فى السينما، بإحياء التقاليد التى تم ارتيادها فى الأفلام العظيمة خلال فترة السينما الصامتة. ففى جورجيا وأرمينيا على وجه خاص حاولت أعمال الأستوديوهات الكبرى أن تطور لغة سينمائية جديدة، لها جذورها القوية فى تقاليد القرون الماضية لهذين الشعبين حتى إنه كان من الممكن تمييز أسلوب أى من هاتين المدرستين السينمائيتين. لقد استغرق فى العمل ريزو شكيدزه داخل التقاليد الواقعية لكى يصف البطولة اليومية للناس العاديين، مثل فيلم "والد الجندى" (١٩٦٤)، واستخدم تنجيز أبولادزه الماضى لكى يكشف عن أسئلة أخلاقية كبرى، فى رؤية تمزج بين الطبيعة والرمزية فى أسلوب الشاعر العظيم من القرن التاسع عشر فايا باشافيلا، مثل أفلام "التجسد" (١٩٦٧) و"شجرة الأمنيات" (١٩٧٦)، بينما أظهر جورجى شينجيلايا قوة درامية للمواقف التاريخية من خلال دراسة مميزة للعالم الاجتماعى، مثل مدينة تيبليسى القديمة فى فيلم "بيروسمانى" (١٩٦٩)، والأزمة الرعوية فى نهاية القرن التاسع عشر فى "رحلة المؤلف الموسيقى الشاب" (١٩٨٤)، كما فضل شقيقه إيلدار أن يتلاعب بالفكاهة اللاذعة فى أفلام مثل "المعرض المدهش" (١٩٦٨) و"زوجة الأم سامانيشفيلى" (١٩٧٨).

ومن مميزات السينما الجورجية التى تعطيها سماتها الخاصة أسلوب المعالجة الرمزية والمجازية ولغة التغريب الشاعرية الساخرة، وهى تتجلى بوضوح فى أهم أفلام ميخائيل كوباخيدزه "الزواج" (١٩٦٤) و"المظلة" (١٩٦٧)، أو فى بعض أمثلة

الأفلام القصيرة من المدرسة الجورجية مثل "الجرة" (١٩٧١) لأوتـار كفيريكـادزه، وفوق هذه الأفلام جميعًا فيلم أوتار يوسيليانى "سقوط أوراق الشجر" (١٩٦٦) و"كان هناك طائر أسود مغرد" (١٩٧٠)، وهى الأفلام التى تركت أثرًا مذهلاً فـى جيـل كامل بسبب حزنها الشاعرى، ورؤيتها الرائقة للعالم، والمختلفة تمامًا عـن الواقعيـة الاشتراكية التى كانت ما تزال موجودة بقوة. أن المستقبل غيـر المـضمون وغيـر المؤكد للمجتمع وهو فى قبضة التحديث، لكنه يرفض أن ينفصل عن جذوره يوجـد فى قلب العديد من الأفلام، مثـل "الـوادى الأخـضر الواسـع" (١٩٦٧) لميـراب كوكوشاشفيلى، و"الحدود" (١٩٦٨) من إخراج لانا جوجوبريدزه، وكان وراء أفضل الأفلام التى خرجت من تبليسى لتنال شهرة عالمية.

كان الموقف فى أرمينيا، حيث كانت للاسـتوديوهات أيـضًا تقاليـد قويـة راسخة، مشابهًا إلى حد كبير، على الرغم من أن عدد الأفلام والمخرجين كان أقل من مثيله فى جروزنيفيلم فى تبليسى. ومن موجة جديدة من الفنانين المبدعين مثـل أرماند ماناريان فى فيلم "تيجفيك" (١٩٦١)، وديمترى كوسايان فـى فـيلم "الـسيد والخادم" (١٩٦٢)و"سيارة أفدو" (١٩٦٦)، وباجارات هوفاناسيان فى فيلم "العنـب الأخضر" (١٩٧٣) و"شمس الخريف" (١٩٧٧)، بينما تبـرز ثـلاث شخـصيات: فرونزه دوفلاتيان، وهنيريك ماليان، وأرتافاد بيليشيان.

ففى التيار الواقعى، وباستخدام لغة سينمائية بلا مفاجآت ظل وفيًا لها، بـدأ اهتمام الجماهير بالمخرج دوفلاتيان مع فيلمه "أهلاً، إنه أنا" (١٩٦٥) و"وقائع أيام إيريفان" (١٩٧٢). إنه يبرز طريقته فى معالجة التيمات الصعبة، مثـل التطـور الأخلاقى لأهل أرمينيا، بتلميحات صريحة للدين والتطهير العرقى التى كانت مـا تزال من التابوهات المحرمة. أما أعمال ماليان فقد كانت أضيق فى رؤيتها، مثـل أفلام "المثلث" (١٩٦٧)، و"نحن الجبال" (١٩٦٩) و"الأب" و"تاهابيـت" (١٩٧٧)، فقد كانت تضع جذورها على نحو إبداعى فى الثقافة والتاريخ الأرمينيين، وقد ميز أفلامه بجدية مأساوية، واضحة الارتباط بالتاريخ المعاصر لشعبه. أن هذا ما يميز

بحدة معظم الأفلام الأرمينية عن الأفلام الجورجية على الرغم من تشابههما في العديد من العناصر. لقد كانت أفلام ماليان تتحدث ـ حتى ولو بشكل مجازى ـ عن فقدان جوهرى، وهارمونية محطمة، وضياع التميز فى وطن مايزال يبقى فى قلبه أرمينيًا. لقد قام ماليان بتصوير أفلامه فى المواقع الحقيقية لكنه كان يقوم بتوليفها فى موسكو وبشريط صوت روسى، على النقيض من معظم مخرجى "الموجة الجديدة" فى القوقاز الذين استخدموا لغتهم القومية.

وكانت أفلام "البداية" (١٩٦٧)، و"نحن" (١٩٦٩) و"الفصول" (١٩٧٢) للمخرج أرتفازد هى بلا شك الأكثر إبداعًا بين مخرجى أرمينيا. وكان معروفًا بنظرية "المونتاج عن بعد"، ففى طريق تشكيل علاقات جديدة بين الصوت والصورة، جسدت أفلامه التسجيلية تصويرًا مميزًا للأبنية التى ترمز إلى الثقافة الأرمينية: بدءًا من الطبيعة ذات الجبال (التى تقوم على بحثه عن الأبعاد الرأسية فى مشاهده) إلى أماكن العبادة، ليشير إلى أهمية الأرض والشعب الذى يعيش عليها.

أما سيرجى بارادجانوف، الأرمينى من تبليسى فقد كان يحتفظ بمسافة عن المدرسة القومية، كما كان ـ باعتباره محرضًا ملهمًا، يبدو كأنه يهزأ بمحاولة تصنيفه. وبعد بداية واعدة لحياته الفنية فى أوكرانيا، عاد إلى موطنه فى القوقاز، حيث تجمعت سحب المشكلات فوق رأسه. وفى ثلاثة أفلام طويلة: "لون الرمان" (١٩٦٨) من أرمينيفيلم، و"أسطورة قلعة ساموراى" (١٩٨٤) من جروزيا فيلم، و"المغنى المتجول كيريب" (١٩٨٨) من جروزيا فيلم، التى تم تصويرها عبر عشرين عامًا وتقاطعت مع فترات من البقاء فى السجن أو المعتقل، تخطى بارادجانوف كل الحدود الإثنية والجمالية بإعادة صياغة الميراث الثقافى المتداخل للقوقاز. أن هذا العمل العابر للثقافات فى جوهره، بنزعته الجمالية الباروكية التى تنفجر أحيانًا فى نزعة انتقائية، قد ترك تأثيرًا على العديد من أجيال المخرجين عبر الاتحاد السوفيتى دون أن يجد له من يتبعه فى جورجيا أو أرمينيا.

آسيا الوسطى: فترة "الموجة الجديدة"

دون التجاوز عن إسهام الرواد مثل كاميل يارماتوف ونبيل جانيف، فإن من الحقيقى أن نرى الستينيات والسبعينيات والموجة الجديدة التى ظهرت فى كل جمهوريات وسط آسيا، باعتبارها لحظة ميلاد صناعات السينما فى وسط آسيا. فمع انقطاعها مع تقاليد استخدام الصورة الشرقية، فإن المخرجين الشبان الذين تدربوا فى موسكو بدأوا فى تثبيت دعائم فن السينما فى ميراثهم القومى والذى بدا مع ذلك تراثًا قديمًا من الصعب عليه أن يستوعب تطور الفن السابع. ولقد ذكرنا سابقًا دور المؤسسة السوفيتية للسينما ودور المخرجين الروس والقوقازيين الذين ذهبوا إلى آسيا الوسطى لصنع أفلامهم الأولى. كما كان دور المسرح مهمًا أيضًا، فمنه جاء العديد من صناع الأفلام والكتاب القوميين. لقد كان مختار أويزوف، وجنيكز أيتماتوف، وأولياس سوليمينوف، كتابًا بارزين، ولعبوا دورًا حيويًا فى السينما الخاصة ببلدانهم. فقد أصبح أيتماتوف سكرتير اتحاد كيرغيزيا للسينمائيين، وبالمثل سوليمينوف فى كازاخستان، وبممارسة سلطاتهم ككتاب فإنهم دافعوا دائمًا عن مشروعات الأفلام "الرقيقة" والحساسة، سواء فى موسكو أو الجمهوريات ذاتها.

لقد ظهرت الموضوعات التى تتم معالجتها ملائمة تمامًا للقيود الأيديولوجية السوفييتية: الحرب الأهلية فى فيلم "طلقات من ممر كاراخ" (١٩٦٨) من إخراج بولات أباسوف، والحرب العالمية الثانية فى فيلم "أنت لست يتيمًا" (١٩٦٢) من إخراج أباسوف، و"زوجة الابن" (١٩٧٢) من إخراج خود جاكولى ناريليف، والتحولات فى الريف فى فيلم "بجعات بيضاء، بيضاء" (١٩٦٦) لعلى خاماربيف، و "سماء طفولتنا" (١٩٦٧) لتولوموش أوكييف. ومع ذلك فإن المعالجة واللغة السينمائية قد تم تجديدهما تمامًا، وسمح الأسلوب البصرى، الشبيه عادة بالأسلوب التسجيلى، بمساحة كبيرة لتقاليد هذا الشعب البدوى أو الذى استقر حديثًا، حتى لو استمر الإسلام من التابوهات المحظورة. وكان تأثير الموجات الجديدة الفرنسية

والإيطالية واضحًا أيضًا، كما فى الأفلام الأولى لإليور إيشوخامديوف. ففى فيلم "الرقة" (١٩٦٧) يتبنى تناولاً شاعريًا لكى يفحص مجتمع المدن، وحرك الفيلم مشاعر الجماهير، كما أن هناك أيضًا إشارات صريحة إلى عظام السينما اليابانية والهندية (مثل كيروساوا وراى). كما أن توشيرو ميفونى لم يظهر غريبًا عن بعض مشاهد فيلم أوكيف "سماء طفولتنا"،أو "بلا خوف" من إخراج على خامرابيف، الذى كان من أفضل المبدعين الفرديين، فقد تعامل مع كل الأساليب: الموسيقى فى "ديلوروم" (١٩٦٧)، والويسترن الشرقى فى "الرصاصة السابعة" (١٩٧٢)، كما أنه أشرف على إنتاج الأفلام فى "صيف ساخن فى كابول" (١٩٨٢)، ويظهر الميراث الأخلاقى والجمالى لهذه المجتمعات متكاملاً تمامًا مع أفضل أفلامه مثل "الرجل يتبع الطيور" (١٩٧٥) و"ثلاثية" (١٩٧٨).

لقد كانت أفضل الأفلام من الجمهوريات الخمس تتبع من قرابة مؤكدة وتنوع حقيقى فى نفس الوقت، قرابة التيمات، والإيقاع (الذى كان فى الغالب بطيئًا) والتناول (العودة إلى أسلوب المشاهد الفانتازية، والرمزية، والمأساة الملحمية والميلودراما) وهى القرابة التى تشير إلى الكثير من التقاليد التاريخية والثقافية المشتركة مع القالب السوفيتى ــ ومع ذلك فإن هناك أيضًا تنوعًا حقيقيًا فى الأفلام البارزة، يعبر عن الاختلاف العميق الذى يفصل بين هذه الشعوب: القبائل البدوية فى جبال كيرغيزيا، والمساحات الشاسعة المفتوحة للمراعى فى كازاخستان، والحضارة الصحراوية للتركمان، والحضارة المدنية القديمة للأوزبك والطاجيك، وهذان الأخيران تأثرا كثيرًا بالحضارة الفارسية.

السينما وجمهورها

منذ منتصف السبعينيات، وصلت هذه الجمهوريات إلى ذروة إنتاجها، بأربعة أفلام روائية طويلة كل عام وعدد كبير من الأفلام القصيرة، ومع ذلك، وبنهاية العقد، فإن بعض فقدان الحيوية قد بدأ فى الظهور. لقد بدأت المواهب

الشابة الجديدة تلقى صعوبات فى إرساء ذاتها، مثل سورين باباياان فى أرمينيا مخرج فيلم "اليوم الثامن من الخلق" (١٩٨٠) أو دافلات خودونازاروف فى طاجيكستان بفيلم "الصباح الأول للشباب" (١٩٧٩). وفى جورجيا كانوا أكثر عددًا، مثل ألكسندر ريخفيتشيفلى فى"وقائع جورجيا فى القرن التاسع عشر" (١٩٧٩)، وريزو إيساذره فى "طاحونة بالقرب من المدينة" (١٩٨١)، ونانا ديوردجارزه فى "رحلة إلى سوبوت" (١٩٨٠)، وتيمور بابلوانى فى "العصافير المهاجرة" (١٩٨٠)، ولكن ذلك كان يعود بدرجة كبيرة إلى أن جورجيا قد قررت تأسيس مدرستها السينمائية الخاصة بها فى تبليسى، لذلك فقد استطاعت أن تكسر احتكار موسكو.

لقد كان ثقل النير الذى تشكله موسكو يزداد وطأة، سواء فى التعليم (الذى كان قد فقد انفتاحه) أو على مستوى الإنتاج. أن مؤسسة السينما السوفيتية ــ باعتبارها السلطة المشرفة ــ كانت تحكم قبضتها على السيناريوهات أو تمويل الأفلام على السواء، بالإضافة إلى التوزيع. وكانت الأفلام التى ابتعد صانعوها عن التعليمات المسبقة تجد فى العادة فرصة أقل فى التوزيع، كما كان النقاد الرسميون يتهمونهم بانتهاك حدود الواقعية الاشتراكية المقدسة، والوقوع فى هوة النزعات القومية، وكان بعض المخرجين يمنعون من عرض أفلامهم فى المهرجانات الدولية. وفى نفس الوقت، فباستخدام إنجاز الإنتاج الذى تشرف عليه الدولة ــ سواء التليفزيون أو السينما ــ كانت مؤسسة السينما السوفيتية تفضل الأفلام التجارية التى كانت من وجهة نظرها أقرب إلى ما يريده الجمهور السوفيتى. وظهر نوع من التخصص فى الأستوديوهات المتخلفة، الكوميديا فى جورجيا، وأفلام المخبر البوليسى والكوميديات الهزلية فى أذربيجان، وملاحم الويسترن الشرقية والميلودرامات الموسيقية فى آسيا الوسطى، كل ذلك بالإضافة إلى الأفلام المرتبطة بالاهتمامات الأيديولوجية لكل فترة والتى كانت توضع على رأس قوائم الإنتاج. وكان التأكيد الثقافى والأيديولوجى هو السائد فى مهرجان طشقند للسينما الآسيوية والإفريقية والأمريكية اللاتينية، وهو المهرجان الذى تأسس فى عام

١٩٦٨، وبعد عدة مفاجآت استطاع أن يقدمها غرق سريعًا فى أجواء المهرجانات العادية. أن تلك المناورات الأيديولوجية لم ترض أغلبية الجمهور السوفيتى الذى ظل بعيدًا عن الإنتاج الوطنى، وفضل الأفلام من الغرب والتى توزع فى الاتحاد السوفيتى، وكان هناك فى وسط آسيا وأذربيجان إعجاب هائل بالأفلام المصرية والهندية، حيث وجد معظم المشاهدين النزعة العاطفية التى يحبونها. وهكذا فإن النضال الضرورى لإنجاز فيلم أصيل أصبح أمرًا مجهدًا، فقد واجه أوتار يوسيليانى وعلى خمراييف الصراعات على كل المستويات الرقابية (سواء المحلية أو القادمة من موسكو)، مما دفعه أحيانًا إلى تصوير اللقطة الواحدة بطريقتين مختلفتين: إحداهما للرقيب والأخرى للنسخة النهائية! ولكن عن طريق دعم المستويات العليا كان ممكنًا فقط للمشروعات الطموح أن تتحقق، وفيلم مثل "الندم" (١٩٨٤) لتينجيز أبولادزه ــ أول فيلم ينتقد بصراحة الرعب الستالينى ــــ كان مدعومًا من البداية إلى النهاية عن طريق سكرتير الحزب الشيوعى فى جورجيا آنذاك: إدوارد شفرنادزه.

جيشان الثمانينيات

بعد وصول جورباتشوف إلى السلطة، تولى المخرجون من الجمهوريات الجنوبية دورًا أكثر فاعلية فى شجب الدور الضار الذى لعبته الإدارة المركزية التى شعروا أنها قد أضرتهم. وكان العديد منهم موجودين فى مايو ١٩٨٦ فى المؤتمر السادس لاتحاد السينمائيين، الذى انتهى إلى إعادة تقييم لدور مؤسسة السينما السوفيتى فى احتكار القرارات فيما يتعلق باختيار الأفلام التى يتم إنتاجها، واستمر بعضهم فى حياة سياسية فى جمعيات تشريعية جديدة، كما أن المخرج الطاجيكى دافلات خودونازاروف أصبح أول سكرتير لاتحاد السينمائيين السوفييت فى عام ١٩٩٠. أن هذه السنوات من التقلبات السياسية كانت تتميز بحالة ثوران

سياسى فى كل الجمهوريات. وحتى عام ١٩٩١، بدا أن الموقف يميل إلى الإنتاج القومى، واختفت الرقابة الفيدرالية بينما تم تجديد ميزانيات الدول المخصصة للسينما عن طريق موسكو، وزاد عليها التمويل الخاص أيضًا. وفى العديد من الأستوديوهات حطمت أعداد الأفلام كل الأرقام السابقة، كما كان هناك ظهور لمنتجين مستقلين، سواء من خلال التعاونيات أو شركات القطاع الخاص، وعادة ما كان يرأسها مخرجون، مثل تولوموش أوكييف فى شركة كيليشيك، وبولوت شامشييف فى شركة سلاماليكفيلم، وريزو إيسادزه فى شركة (+١)، وعلى خامرييف فى شركة سمرقند فيلم، إلخ.

إن زوال قبضة الرقابة، وإزالة التابوهات، شجع نهضة جيل جديد من المخرجين الذين وسعوا حدود المعالجات فى الأستوديوهات المختلفة. وكان أول نمط فيلمى يستفيد من هذا الانفتاح هو الفيلم التسجيلى، الذى استطاع أخيرًا أن يناقش موضوعات كان محرمًا عليه تناولها لفترة طويلة. ومن أفضل الأمثلة على ذلك هو مدرسة الفيلم التسجيلى الأرمينية بقيادة روبين جيفوركيانتس فى أستوديوهات هايك، الذى قدم أفلام "الجزر" (١٩٨٤) و"القداس" (١٩٨٩)، وهاروتين خاتشاريان فى أفلام "كوند" (١٩٨٧) و"المدينة البيضاء" (١٩٨٨). ومن الأسماء المميزة فى هذا الجيل الشاب من جورجيا زازا خالفاش بفيلم "هناك، معنا" (١٩٩٠)، ومن الأوزبك دجاخونجير فايزييف بفيلم "كياديا" (١٩٨٨) و"من أنت؟" (١٩٨٩)، وذو الفقار موساكوف بفيلم "تاريخ جندى" (١٩٨٩)، ومن الطاجيك باكو ساديكوف بفيلم "بليست بوخارا" (١٩٩٢). وفى كازاخستان كان ظهور مجموعة من المخرجين الشباب موجة جديدة بالفعل، ليفرضوا انقطاعًا أسلوبيًا مع نمط "الفيلم نوار"، وكانوا متأثرين بالمخرجين الألمان والأمريكيين الجدد مثل فاسبندر وفيندرز وجارموش، مثل رشيد نوجمانوف فى فيلم "الإبرة" (١٩٨٨)، وسيريك أبريموف فى فيلم "النهاية" (١٩٨٩)، وإيه بارانوف وبى كيلبابيف فى فيلم "تريو" (١٩٨٩) وآخرين.

ولكن إلى جانب هذه الإبداعات، أدت الضغوط التجارية المتزايدة على السينما إلى صنع أفلام عن تيمات تقليدية، فكل جمهورية صنعت أفلامها الخاصة عن المافيا والمخدرات والجريمة بين الشباب. وفيما عدا القليل من الأفلام المتميزة بينها مثل "الشيطان" (١٩٨٥) للجورجى تزابدزه، و"الوغد" (١٩٨٩) للأذربيجانى فاجيف موستافاييف، هناك العديد من أفلام بلا قيمة التى ساهمت فى إزالة أوهام الجماهير عن سينما قومية.

ومنذ عام ١٩٩١، خلق استقلال الجمهوريات وضعًا جديدًا تمامًا ملىء بعدم اليقين. فبينما كانت تتدفق الأفلام والفيديو من الغرب ــ فى الغالب عن طريق القرصنة ــ من كل الأنواع، كان الإنتاج القومى فى حالة أزمة، فقد شكلت السلطات القومية عائقًا أمام إمكانية تجديد الدعم المالى للاستوديوهات التى كانوا يعتقدون أنها يجب أن تمول نفسها، وكان رد المخرجين على ذلك بإظهار أن هذا الوضع سوف يؤدى إلى موت كل صناعات السينما القومية والإبداعية. ووافقت بعض الدول (جورجيا، وأرمينيا، وكازاخستان، وتركمنستان) على تمويل بعض الأفلام، لكن التأكيد كان على الإنتاج المشترك على أمل أنه سوف يساعد على إعادة تجهيز الاستوديوهات. ومع ذلك فإن تزايد الصراعات المسلحة والأزمة الاقتصادية عززت من حالة عدم الاستقرار، وهناك تخوف فى الجمهوريات من أن ازدهار صناعات السينما القومية سوف يصبح قريبًا مجرد ذكرى، كانت ــ من المفارقات ــ مرتبطة بالتجربة السوفيتية.

السينما التركية

بقلم: يوسف كابلان

وصلت السينما إلى تركيا العثمانية فى نفس العام تقريبًا الذى ظهرت فيه فى الغرب؛ فقد قام ممثل شركة "الإخوة باتيه" فى تركيا، سيجموند واينبيرج من رومانيا، بإقامة أول عرض سينمائى فى بداية عام ١٧٩٨ فى مطعم سبونيك فى بيوجلو، المنطقة الكوزموبوليتانية فى استانبول. وخلال أعوام قليلة، انتشرت العروض السينمائية فى كل المدن الكبرى من الإمبراطورية العثمانية.

وكان أول إنتاج سينمائى فى تركيا العثمانية شرائط تسجيلية من صنع مصورين أجانب، ولم يظهر فيلم تركى إلا فى عام ١٩١٤، وكان فيلم "تدمير النصب الروسى فى سان إستيفان"، وهو الفيلم التسجيلى من صنع فؤاد أوزكيناى، الضابط فى الجيش العثمانى.وتوالت مشروعات الإنتاج على أيدى صناع أفلام تركيين على نفس النمط، فهى أفلام تسجيلية من إنتاج "المركز السينمائى العسكرى" الذى كان قد تأسس فى عام ١٩١٥ بواسطة إنفير باشا، القائد العام للجيش العثمانى ووزير الحربية. ولم يظهر أول فيلم روائى تركى إلا بعد حوالى عشرين عامًا من أول عرض سينمائى قام به واينبيرج، الذى بدأ هو نفسه فى تصوير فيلم "زواج همت أغا" فى عام ١٩١٦ الذى كان بدوره من إنتاج "المركز السينمائى العسكرى"، لكنه لم يستكمل إلا بعد الحرب العالمية الأولى. وكانت الأفلام الروائية الأولى التى استكملت بواسطة "رابطة الدفاع الوطنية"، وهى أفلام "المخلب" (١٩١٧) و"الجاسوس" (١٩١٧)، وكلاهما من إخراج الصحفى الشاب سيدات سيمافى.

وتأسست أول شركة أفلام روائية طويلة "كمال فيلم" على يد الإخوة سيديد فى عام ١٩٢٢. وعلى الرغم من أن الشركة لم تستمر إلا عامين فقط، فقد كان تعاملها مع الإنتاج السينمائى أكثر احترافية مما سبق عليها من محاولات، وصنعت الشركة أربعة أفلام: "مأساة غرامية فى إستانبول" (١٩٢٢) و"لغز على البسفور" (١٩٢٢) و"قميص من نار" (١٩٢٣) و"مأساة كيز كوليزى" (١٩٢٣) وجميعها من إخراج الممثل والمخرج الشاب محسن إرتوغرول، الذى سيطر على الإنتاج

السينمائى طوال العقدين التاليين، ليقود السينما التركية إلى اتجاه خاطئ. وفى هذه الفترة المبكرة، تم اقتباس خمسة أفلام (من مجمل ستة أفلام روائية) عن أعمال مسرحية، وكان ثلاثة مخرجين (من بين أربعة) قادمين من عالم المسرح، وقد حددت هذه الظاهرة شكل المستقبل بالنسبة للسينما التركية.

دولة الحزب الواحد، وسينما المخرج الواحد

أعطى النظام التركى العلمانى الجديد، الذى تأسس فى عام ١٩٢٣، دعمًا متحمسًا للفنون التركية ذات الاتجاه الغربى، مثل الموسيقى والمسرح والأوبرا، لكنه لم يظهر أى اهتمام بالسينما. وخلال السنوات الخمس الأولى من الفترة الجمهورية، كانت السينما التركية خامدة تمامًا. وفى عام ١٩٢٨ تأسست شركة الإنتاج الجديدة (إيبيك فيلم) على يد الإخوان إيبيكشى، الذين كانوا يملكون أيضًا العديد من دور العرض. احتكرت هذه الشركة الإنتاج السينمائى فى تركيا للثلاثة عشر عامًا التالية، وكانت الميزانيات العالية الضرورية للتحول إلى إنتاج الأفلام الناطقة فى تلك الفترة سببًا فى منع تطور أى نوع من المنافسة.

وقام إرتوغرول بإخراج حوالى عشرين فيلمًا خلال تلك الفترة، وحتى عام ١٩٤١، وكان من بينها "شوارع استانبول" (١٩٣١)، "وطن يستيقظ" (١٩٣٢)، "المليون صياد" (١٩٣٤)، "ضحايا الشهوة" (١٩٤٠). وكان المخرج السينمائى الوحيد فى تلك الفترة، إرتوغرول، يصنع الأفلام مع أصدقائه من مسرح البلدية فى استانبول، وكان يصنعها فقط فى وقت إجازة الموسم المسرحى. وفى تلك الفترة كان المسرح التركى متأثرًا بشدة بالمسرح الغربى، وكان ذلك مسايرًا للأيديولوجيا الرسمية التى قادت كل الكتاب المثقفين الأتراك لخلق "مجتمع متخيل" يعكس الأبنية الثقافية والاجتماعية والسياسية للمجتمع الغربى. وقد اعتمد الإنتاج السينمائى فى تلك الفترة على عناصر المسرح ذى الأسلوب الغربى. وكانت عروض الفودفيل الفرنسية والألمانية والأوبريتات والميلودرامات شديدة المبالغة يعاد تجسيدها أمام

الكاميرا، فقط بتغيير أسماء الشخصيات. وكان من الطبيعى أن هذه الأفلام التى يصنعها مخرج واحد تعكس اهتمامات الدولة ذات الحزب الواحد، ومنعت هذه النزعة خلق سينما قومية حقيقية فى تركيا، التى كانت تتمتع بموسيقى متميزة ومتفردة وثرية، وتقاليد مسرحية وبصرية خاصة بها، كان يمكن أن تبنى من خلالها سينما تركية قومية. كما أعاق تطور السينما التركية التدخل الوحشى لقانون الرقابة، المستوحى من النموذج الفاشى الإيطالى، وكان لهذا تأثير مدمر ومقيد على الإنتاج السينمائى التركى.

فترة الانتقال: ١٩٣٩-١٩٥٠

بعد نهاية نظام الحزب الواحد، تأسست الشركة السينمائية الجديدة "هاكا" لكى تناقض شركة "إيبيك"، وأعطت الشركة الفرصة لاثنين من الفنيين الشباب: فاروق كينش وشادن كمال، لكى يصنعا أفلامهما، ليخرجا العديد من الأفلام الروائية للشركة. وكان هذا التطور مهمًا، فقد كسر المخرجان الشابان حاجز الاحتكار الإخراجى الذى مارسه إرتوغرول، وفتح الطريق أمام مخرجين شبان آخرين، مثل بهاء جيلينبيفى وآيدن أراكون، للظهور وتأسيس شركاتهم السينمائية الخاصة، وعلى الرغم من أن السينما كانت ما تزال تحت تأثير المسرح إلى حد ما، فإن صناع الأفلام ساهموا فى كسر قبضة المسرحيين القدامى على السينما التركية، سواء فى الجانب الفنى أو الصناعى، مما شجع شبانًا آخرين على الدخول إلى الحقل السينمائى: ممثلين ومخرجين ومنتجين وفنيين.

وكان من أهم التطورات فى هذه الفترة تخفيض الضرائب الحكومية على الإنتاج السينمائى المحلى، الذى أصبح ٢٠ بالمئة فى عام ١٩٤٨ بينما كان ٧٠ بالمئة على الأفلام الأجنبية، وهو ما أكد على أن صناعة السينما تعتبر صناعة مهمة ومربحة اقتصاديًا، ليظهر جيل جديد من السينمائيين المتحمسين.

١٩٥٠–١٩٦٠: سنوات التكوين

شهد نظام التعدد الحزبى فى عهد رئيس الوزراء عدنان ميندريس تحولات هائلة فى الأبنية السياسية والاقتصادية والثقافية فى تركيا. فقد حل نظام اقتصادى منفتح محل النظام القائم، بمساعدة من برنامج التصنيع الذى خطه مارشال. وانتقل عدد كبير من رجال الأعمال الصغار على شارع غابة الصنوبر الخضراء فى إستانبول، وأسسوا شركات للإنتاج السينمائى، ومن هذه القاعدة شهدت صناعة السينما انفجارًا فى الإنتاج سوف يؤدى بالسينما التركية إلى أن تحمل اسم "سينما غابة الصنوبر الخضراء". فبين عامى ١٩١٧ و١٩٤٧ تم صنع ٥٨ فيلمًا فقط، بينما كان عدد الأفلام التركية المنتجة حتى عام ١٩٥٦ هو ٣٥٩ فيلمًا، وبعد عام ١٩٥٧ استمر الإنتاج السينمائى فى التصاعد من ١٠٠ إلى ١٥٠، ثم إلى ٢٠٠ فيلم، وكانت هذه الزيادة الكمية سببًا فى زيادة الجودة أيضًا.

فعندما أخرج عمر لطفى عقاد أول أفلامه الروائية "الموت للعاهرة" فى عام ١٩٤٩، كان من الواضح أنه قد ظهرت موهبة جديدة، كما أن فيلمه الروائى الثانى "باسم القانون" (١٩٥٢) استهل حقبة جديدة فى تاريخ السينما التركية بإنجاز أسلوب سينمائى حقيقى فى السرد والتكوين والتوليف. لقد كان عقاد هو جريفيث السينما التركية، الذى ظهر بعد أربعين عامًا من ظهور جريفيث، لكنه كان له تأثير مماثل على أسلوب صناعة الأفلام فى وطنه. ومن بين أفلام عقاد المهمة الأخرى فى تلك الفترة "مدينة قاتلة" (١٩٥٤) الذى أظهر حساسية تجاه الواقعية الشاعرية، والملحمة الريفية "المنديل الأبيض" (١٩٥٥) الذى أظهر قدرة عقاد على تصوير واقع حياة القرية ومشكلاتها.

وعلى خطى عقاد سار العديد من المخرجين السينمائيين الشبان والموهوبين، ليصنعوا أول أفلامهم خلال تلك الفترة، مثل ميتين إيركسان، وعاطف يلماظ،

وعثمان سيدين. لقد بدأ عاطف يلماظ حياته الفنية باقتباس الروايات الجماهيرية، وإخراج كوميديات وميلودرامات "ساذجة". وفى عام ١٩٥٧ أخرج أول أفلامه الروائية الطويلة المهمة "مراد العروس"، دراما كوميدية فى مدينة صغيرة، وهو الفيلم الذى أظهر فيه تطوره الأسلوبى، وفى عام ١٩٥٩ صنع فيلمين مهمين: "ألاجيك" و"آلام كاراكاوجلان" اللذين مزج فيهما عناصر من الفولكلور التركى.

أما المخرج الذى يشير إلى طبيعة هذه الفترة بحق فهو ممدوح أون، فبعد إخراجه عددا غير محدود من الميلودرامات "الرخيصة" قدم إسهامه فى تطوير اللغة السينمائية التركية بفيلم "الأصدقاء الثلاثة" (١٩٥٨). أما عثمان سيدين فقد صنع العديد من التجارب الشكلية المختلفة، وادخل النزعة الشهوانية والعنف على السينما التركية فى أفلام مثل "العدو يقطع الطريق" (١٩٥٩)، وهو فيلم عن حرب الاستقلال، وفيلم "من أجل الشرف" (١٩٦٠). لقد درس مخرجو تلك الفترة ظهور أنماط فيلميه تركية: الميلودراما، والملاحم الريفية، وأفلام المدن، وارتبط ذلك بتطور نظام النجوم التركى، خاصة مع قيام عثمان سيدين بلعب دور مهم باعتباره "صانع نجوم". وكان من بين أهم نجوم تلك الفترة أيهان إيشيك كشخصية ذكورية تجارية، وبيليجين دوروك كنموذج "للسيدة الصغيرة" فى أفلام الطبقة الراقية، ومحترم نور كنموذج للبطلة البريئة الضحية، وجوسكيل أرسوى البطل الرومانسى.

البحث عن سينما قومية: ١٩٦٠-١٩٧٠

بعد الانقلاب العسكرى فى عام ١٩٦٠، تغيرت بشكل كبير الخريطة الثقافية والسياسية والاجتماعية لتركيا. فنتيجة لخطط التغريب المضللة التى بدأتها الطبقات الحاكمة العثمانية فى القرن التاسع عشر، وتسارعت خلال فترة الجمهورية العلمانية، انفجر الشعور المحبط واللاوعى الجمعى للشعب التركى. وخلال الستينيات شهد المجتمع التركى صراعات ثقافية وسياسية غير مسبوقة، أدت إلى حرب أهلية استمرت حتى أواخر السبعينيات.

ولقد ترك ذلك تأثيرًا على صناعة السينما التركية وأفلامها. فقد بدأ صناع الأفلام الذين شعروا بالحاجة إلى ثقافة سينمائية قومية أصيلة وجديدة فى الجدل حول المبادئ الشكلية والسردية المستوحاة من التقاليد التركية البصرية والأدبية والمسرحية والموسيقية. أن هذا الجدل مستمر حتى الآن، لكن ظهرت حركات سينمائية عديدة لم تدم طويلاً خلال الستينيات كانت تهدف إلى تأسيس قواعد ثقافية ومبادئ جمالية لسينما تركية قومية. وكانت الحركة السينمائية الأولى واقعية اشتراكية. بدأت على يد ميتين إركسان وآخرين، والنموذج على هذه الحركة هو فيلم سيدين "من أجل الشرف"، وفيلم عاطف يلماظ "المجرم" (١٩٦٠)، وفيلمان لإركسان "انتقام الثعابين" (١٩٦٢) وهو قصة رجل يحارب ضد السلطات التقليدية والريفية، و"صيف بلا مطر" (١٩٦٣) الذى فاز بجائزة الأسد الذهبى فى مهرجان برلين السينمائى فى عام ١٩٦٤. وعلى الرغم من احتفاظ هذه الأفلام بقواعد السرد التقليدى، فإنها تجاوزت المواضعات الدرامية التى كانت تستخدم فى السينما الجماهيرية التركية، كما استخدمت أشكالاً شبه واقعية لتحكى قصص الصراع فى الريف التركى.

أما المخرج السينمائى والناقد الموهوب الشاب هاليت رفيق، فقد كان متأثرًا بأفكار وأعمال الروائى والمفكر التركى العظيم كمال طاهر. وهكذا قام رفيق — مع زملائه ميتين إركسان، وعاطف يلماظ، ولطفى عقاد بتأسيس حركة سينمائية مهمة، وإن كانت قصيرة العمر نسبيًا، وهى "حركة السينما القومية" أو "أولوزا سينما حركتى". وبعد فيلمه الروائى الأول "الحب المحرم" (١٩٦٠) أخرج رفيق سلسلة من الأفلام طور فيها أفكاره عن السينما التركية القومية، مثل "غريب فى المدينة" (١٩٦٣) وهو فيلم عن الصراع بين القيم الغربية والقيم الشرقية (أى التركية الإسلامية)، وفيلم "أربع نساء فى الحريم" (١٩٦٥)، و"فقدت قلبى من أجل تركى" (١٩٦٩) و"الأم فاطمة" (١٩٧٣). ومن النماذج الأخرى لهذه الحركة فيلم ميتين إركسان "وقت للحب"، وهو عمل عظيم يستخدم رموزًا من الصوفية الإسلامية ويستلهم أفكارها، وفيلم عقاد "قانون الحدود" (١٩٦٦) و"نهر أحمر وشاة

سوداء" (١٩٦٧) و"النهر" (١٩٧٢) وثلاثية "العروس" (١٩٦٧)، و"الزفاف" (١٩٧٤)، و"الثأر" (١٩٧٥)، وفيلم عاطف يلماظ "كازانوجلو" (١٩٦٧) و"كوروجلو" (١٩٦٨).

وكانت هناك حركة سينمائية قومية معارضة لأفكار حركة رفيق، وهى حركة "مللى سينما" المؤسسة على أفكار إسلامية، وبدأها المخرج يوسيل شكماكلى وزملاؤه صالح ديريكليك وسعود أوكاكان، الذين تقابلوا فى "الجمعية القومية للطلاب الأتراك"، وأنتجت هذه الحركة العديد من الأفلام المهمة خلال السبعينيات، مثل "طرق متقابلة" و"بلادى".

لقد كان هؤلاء الطلاب المخرجون يدافعون عن صور جديدة لحركة السينما القومية، وأنتجت حركتهم عددًا من الأفلام المهمة، وأسهمت فى تحريك الثقافة السينمائية. ومع ذلك، فإنها لم تعش طويلاً بسبب الصراعات السياسية والأيديولوجية الحادة، وفقدان أية صناعة سينما قوية أو دعم من الدولة. وبالقرب من نهاية الستينيات تناقص عدد الأفلام المنتجة سنويًا على نحو حاد، وكان السبب الرئيسى هو ظهور التليفزيون، ثم فى فترة لاحقة امتداد الفيديو عبر البلاد. ومن أجل تجاوز هذه الأزمة، أنتجت شركات السينما التركية موجة من الأفلام الفاضحة، التى أدت إلى فقدان جمهور العائلات، وإغلاق عدد غير قليل من دور العرض.

السينما التركية الجديدة: ١٩٧٠-١٩٩٤

فى عام ١٩٧٠ بدا أن صناعة السينما التركية على شفا خطر الانهيار، فلم تكن هناك قاعدة متماسكة للإنتاج السينمائى، أو أسواق أجنبية يمكن الاعتماد عليها، وكانت الجودة التقنية لمعظم الأفلام التركية ضعيفة، وأغلقت حوالى نصف دور العرض السينمائى أبوابها بسبب منافسة التليفزيون. ومع ذلك ظلت صناعة

السينما التركية على قيد الحياة، بفضل جيل جديــد مــن المخــرجين الموهــوبين المبدعين الذين دخلوا المجال، ليصنعوا موجة جديدة فى السينما فى التركية، وكان رائد هذه الموجة هو يلماظ جوناى.

خلال الستينيات، وبينما كان الجدل محتدمًا حول خلق سينما تركية قوميــة، بدأ جوناى حياته الفنية ممثلاً فى الأفلام الرخيصة التى تنتج فى "غابــة الــصنوبر الخضراء"، وأخرج اول أفلامه الروائية فى عام ١٩٦٨، لكن فيلمه الثانى "الأمــل" (١٩٧٠) هو الذى بشر بمرحلة جديدة من السينما التركيــة. وباســتلهام الواقعيــة الجديدة الإيطالية، طور جوناى أسلوبه الشخصى لواقعية ملحمية وشاعرية، وحاول أن يخلق لغة سينمائية جديدة مميزة تلائم الموضوعات التركية.

وكان من المخرجين الواعدين الذين تبعوا جوناى زكــى أوكتــين، الــذى أخرج فى عام ١٩٧٥ فيلم "عودة الجندى" الذى يستخدم عناصر نفسية كانــت ــ حتى ذلك الوقت ــ مفتقدة فى السينما التركية. واستمر فى إخراج الأفلام ليصنع "القطيع" (١٩٧٨) و"العدو" (١٩٨٠)، وكلاهما عن فكرة وسيناريو لجوناى الذى كان فى السجن عاجزًا عن الإخراج. ومع أفلام "اضــرب المــصالح" (١٩٨٢) و"المصارع" (١٩٨٤) و"الصوت" (١٩٨٦) قام بتطوير أسلوبه المميز، ذى السرد الملحمى، والتصوير الثرى للشخصيات، والإيقاع شديد التحكم، وقد أدخلت هــذه الأفلام عناصر جديدة على السينما التركية: خاصة ثراء التفاصيل المتقد والمعقد بالمفارقة الساخرة.

وكان المخرجون الآخرون الذين صنعوا إسهامات فى تطور السينما التركية الجديدة يضمون شريف جورين، وإيردين كيرال، وعمر كافور. لقد كان شــريف جورين متأثرًا بجوناى، وصنع العديد من الميلودرامات التجارية بلمــسة واقعيــة وشاعرية، وأخرج عددًا من الأفلام المبتكرة، تشمل "الزلــزال" (١٩٧٦) و"النهــر" (١٩٧٧) و"المحطة" (١٩٧٧) و"العلاج" (١٩٨٣) و"الدم" (١٩٨٥) و"أنــت تغنــى أغنياتك" (١٩٨٦)، والتى كشفت عن إتقانه لتصوير الطبيعة، لكنها كانــت تتــسم

أيضًا بضعف البناء السردى. أما إيردين كيرال فقد كان من أكثر مخرجى الحركة موهبة، وفاز فيلمه "الموسم فى هاكارى" (١٩٧٩) بالجائزة الثانية فى مهرجان برلين السينمائى عام ١٩٨٣، وفيلم "المنفى الأزرق" (١٩٩٣)الذى يعتمد على التعبير الصوفى الذى ترك تأثيرًا عميقًا. ولقد درس عمر كافور الإنتاج السينمائى فى "إيديك" باريس، وطور أسلوبًا بصريًا مذهلاً، استخدمه ليحكى قصصًا تدور حول التأمل (الذاتى): "يوسف وكينان" (١٩٧٩)، يا إستانبول الجميلة" (١٩٨١)، و"قصة حب محطم" (١٩٨٢)، و"طريق بلا رحمة" (١٩٨٥) و"فندق أنايورت" (١٩٨٦)، و"الوجه السرى" (١٩٩١).

لقد شهدت الثمانينيات والتسعينيات نزعات جديدة تظهر فى التيار الرئيسى للإنتاج السينمائى التركى، وخلال الثمانينيات كانت الأفلام التى أَطلِق عليها "أفلام النساء" شديدة الشعبية، وكانت فى معظمها تحكى عن النساء الهامشيات "العاهرات" اللاتى لا يعشن حقيقة فى المجتمع التركى المعترف به. وبالقرب من نهاية العقد بدأت السينما التركية فى إنتاج أفلام تستفيد من الأشكال السردية التقليدية التركية، والثقافة البصرية والفنية. ومن النماذج المبتكرة الواعدة لهذا الاتجاه فيلم هاليت رفيق "السيدة" (١٩٨٨) و"غريبان" (١٩٩٠)، والعديد من المسلسلات التليفزيونية ليوسيل شكماكلى وصالح ديريكليك، وفيلم "آخر أيام السلطان" (١٩٩٠) لعثمان سيناف، و"الوجه السرى" (١٩٩١) لعمر كافور، و"المنفى الأزرق" (١٩٩٣) لإيردين كيرال، و"خيال الظل" (١٩٩٣) ليافوز تورجول.

إن تركيا أمة تريد أن تطور السينما الخاصة بها، ولغتها السينمائية، بالاعتماد على الثقافة البصرية، والتقاليد السردية، والقدرة على التجريب الفنى. ولقد أثبت السينمائيون الأتراك أنهم بدأوا فى استكشاف طريقة مميزة لحكاية القصص سوف تساعدهم على خلق سينما قوية حقيقية.

يلماظ جوناى

(١٩٣٧-١٩٨٤)

ولد يلماظ جوناى عام ١٩٣٧ فى أدنا، وهى مدينة فى جنوب تركيا، لعائلة كردية لها سبعة أطفال. وبدأ حياته السينمائية ممثلاً، حين ظهر فيما يزيد على ستين فيلمًا جماهيريًا من نوعية "الأكشن" أو الحركة، كان عشرون منها من تأليفه. ولقد صنع من نفسه أسطورة باعتباره "الملك القبيح" (أو وحش الشاشة) ذا الجماهيرية المذهلة لدى المتفرجين، الذين كانوا يتوحدون معه فى بحثه عن العدالة باسم المستغلين المضطهدين المقموعين بلا حيلة.

وتحول جوناى فى منتصف الستينيات إلى الجانب الآخر من الكاميرا، ليعمل مساعدًا للمخرج التركى الكبير عمر لطفى عقاد فى فيلم "قانون الحدود" (١٩٦٦)، واشترك فى كتابة السيناريو للعديد من أفلام عاطف يلماظ. ولقد استخدم هذه التجربة بنجاح عندما صنع أول أفلامه "سبيت هان" (١٩٦٨)، وهو فيلم ملحمى ذو لمسات واقعية وشاعرية. وفى عام ١٩٧٠ أخرج جوناى فيلم "الأمل"، وهو فيلم سيرة ذاتية عن الفقر فى ريف الأناضول، وأصبح معترفًا به كأفضل فيلم تركى على الإطلاق. وبأسلوبه الملحمى، والكاميرا الرقيقة، والبناء السردى الناجح، ساهم هذا الفيلم كثيرًا فى تطور اللغة السينمائية التركية. ومع ذلك، فإن موضوع الفيلم أثار الجدل. وانتقدت معالجة جوناى فى العديد من الأوساط.

وفى عام ١٩٧١ صنع جوناى أربعة أفلام: "المرثية"، و"الأسف"، اللذان يعتمدان على تيمة القمع فى الريف والثورة على السلطات، بالإضافة إلى "اليائسون" و"الأب"، اللذين يدوران حول الرأسمالية فى المدينة، وكانا أقل نجاحًا، بسبب جاذبيتهما القليلة إلى جانب الحلول الميلودرامية الثقيلة.

وفى عام ١٩٧١ حدث الانقلاب العسكرى، وسرعان ما دخل جوناى السجن بسبب آرائه السياسية. وكان الفيلم الذى بدأ صنعه هو "الفقراء" الذى استكمل على يد عاطف يلماظ. وفى عام ١٩٧٤ أُطلِق سراح جوناى ليعود على الفور إلى صناعة السينما ويخرج فيلم "الصديق" حول الفساد المدنى، والذى كان أفضل أفلامه منذ "الأمل".

فى نفس العام أعيد جوناى إلى السجن، وحكم عليه بتسعة عشر عامًا بتهمة القتل، ولكن على الرغم من الظروف الصعبة لم يتوقف عن صنع الأفلام، فقد استمر فى كتابة السيناريوهات، وبدأ الإخراج من السجن "بالوكالة" أو عن طريق وسيط، واستكمل فيلم "القطيع" و"العدو" (١٩٨٠) اللذين أخرجهما له زكى أوكتين، وفيلم "يول" (١٩٨٢) الذى أخرجه شريف جورين. واستطاع جوناى أن يقوم بالتوليف بنفسه فى فرنسا، حيث كان حينئذ فى المنفى. حصل "يول" على الجائزة الأولى فى مهرجان كان فى عام ١٩٨٣، مشاركة مع فيلم "مفقود" (١٩٨٢) لكوستا جافراس. ثم قام جوناى بتصوير آخر أفلامه "الحائط" (١٩٨٣) فى فرنسا، حيث توفى فى عام ١٩٨٤. كان جوناى أكثر المخرجين الأتراك إبداعًا وموهبة وتأثيرًا وشهرة عالمية، كما أصبح مصدر إلهام لجيل من المخرجين الشبان. لقد قاد تطور حركة السينما الجديدة الشابة، وبذلك فإنه قد وضع مسارًا لمستقبل السينما التركية.

يوسف كابلان

من أفلامه:

"سييت هان" (١٩٦٨)، "الأمــل" (١٩٧٠)، "المرثيــة" (١٩٧١)، "الأســف" (١٩٧١)، "اليائسون" (١٩٧١)، "الأب" (١٩٧١)، "الــصديق" (١٩٧٤)، "القطيــع" (١٩٧٩ــ إخراج زكى أوكتين)، "العدو" (١٩٨٠ــ إخراج زكى أوكتين)، "يول" أو "الطريق" (١٩٨٢ــ إخراج شريف جورين) "الحائط" (١٩٨٣).

العالم العربى

بقلم: روى أرمز

عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كانت الظروف الاجتماعية والاقتصادية عبر العالم العربى مختلفة تمامًا عن تلك التى كانت فى أوروبا والولايات المتحدة، حيث تطورت السينما فى علاقة قريبة مع نمو الحركة الصناعية. لقد استغلت السينما فى أوروبا والولايات المتحدة، باعتبارها أداة استمتاع تجارية لجمهور يتألف أساسًا من الطبقة العاملة أو الطبقات الدنيا، كان لديه آنذاك المال الذى يكفى لإنفاقه على تلك الوسيلة من المتعة. وحتى عندما كانت السينما تستورد إلى العالم العربى، ظلت أداة تسلية دنيوية تجارية ليست لها أية علاقة بالأشكال التقليدية للترفيه فى العالم العربى. وكانت نهاية القرن التاسع عشر فى العالم العربى هو حقبة الاستعمار والسيطرة الأوروبيين، لذلك، فإن العديد من العروض السينمائية المبكرة كان يتم تنظيمها بواسطة ـ ومن أجل ـ مقيمين أجانب.

وهكذا، فإن العروض السينمائية فى مصر والجزائر، لسينماتوغراف لوميير، تم تنظيمها مبكرًا فى عام ١٨٩٦ فى الغرف الخلفية للمقاهى، ولكن فقط فى المدن التى كان يقيم فيها عدد كبير من المقيمين الأجانب، مثل القاهرة والإسكندرية والجزائر ووهران.

وحيث كانت العروض يتم تنظيمها لجمهور أوسع، فإن المسئولين عنها كانوا فى الأغلب أصحاب أعمال محليين لهم ارتباطات بالغرب. ففى تونس على سبيل المثال، كان ألبرت سماما، المعروف أيضًا باسم شيكلى، قد استورد بعض البدع الأوروبية الأخرى مثل الدراجة، والتصوير الفوتوغرافى، والفونوغراف، عندما أدخل السينماتوغراف إلى تونس فى عام ١٨٩٧. لقد كان شيكلى فى الحقيقى رائدًا حقيقيًا؛ لأنه قام بإخراج أول فيلم تونسى قصير "زهرة" فى عام ١٩٢٢، وأول فيلم روائى طويل "فتاة من قرطاج" (١٩٢٤)، وكلاهما من بطولة ابنته هايدى شيكلى، التى ظهرت أيضًا فى فيلم ريكس إنجرام الروائى الطويل "العرب" فى عام ١٩٢٤، الذى قام ببطولته رومان نافارو وأليس تيرى.

أما فى بقية أنحاء العالم فقد تأخر العرض الجماهيرى للأفلام لأسباب اجتماعية أو دينية، فلم تحدث أول عروض جماهيرية فى حلب إلا عام ١٩٠٨، ونظمها بعض رجال الأعمال الأتراك، وفى عام ١٩٠٩ فى بغداد عندما عرضت أفلام من مصادر غير معروفة فى دار الشفاء. وبين الحين والآخر كان هناك بعض المناظر يتم تصويرها عن طريق العاملين لدى الأخوين لوميير، فى جانب من أجل إضافة مزيد من الجاذبية لبرامج العرض للجمهور المحلى، ولكن فى الجانب الأهم من أجل تقديم مناظر غرائبية للجمهور فى الغرب. وبمرور الوقت، فإن العروض التى كانت قاصرة على جمهور الصفوة ـ المقيمين الأجانب وأبناء البرجوازية المتفرنجة ـ بدأت فى إضافة عروض للجمهور الواسع، وبدأ نظام مزدوج فى التوزيع استمر شائعًا فى العديد من أنحاء العالم العربى: أفلام مستوردة حديثًا تعرض فى دور العرض الخالية مكيفة الهواء، وعروض رخيصة قديمة فى ظروف مزرية فى دور عرض للجمهور الواسع الأكثر فقرًا.

وفى العادة، فإن أول إنتاج سينمائى فى العالم العربى ـ مثل العروض الأولى ـ بدأ على يد الأجانب. ففى مصر تعاقد الفرنسى دى لاجران مع مصور أجنبى لكى يلتقط مناظر من الإسكندرية فى عام ١٩١٢، ليتلوها إنتاج أكثر قومية وأصالة خلال سنوات قليلة، لكن ظل الإنتاج السينمائى منخفضًا بشكل عام خلال حقبة السينما الصامتة فى العشرينيات. وبالإضافة إلى محاولة شيكلى الرائدة، فإن المصرى محمد بيومى صنع فيلمًا قصيرًا هو "الباشكاتب". أما بالنسبة للأفلام الروائية الطويلة، فإن ثلاثة عشر فيلمًا روائيًا صامتًا فقط هى التى صنعت فى مصر بين عامى ١٩٢٦ و١٩٣٢، وتبدأ بفيلم "قبلة فى الصحراء" من إخراج المهاجر التشيلى من أصل لبنانى إبراهيم لاما، و"ليلى" من إخراج استيفان روستى وداود عرفى ومن بطولة الممثلة المسرحية عزيزة أمير. وبينما يعتبر "ليلى" بشكل عام أول فيلم "قومى" (بسبب أن الذين قاموا على صنعه وتحقيقه مصريون) فإن أهم هذه الأفلام الروائية الأولى ـ كما يتفق معظم النقاد ـ هو اقتباس محمد كريم

[فى النص االأصلى: محمد خان (المترجم)] لرواية محمد حسين هيكل "زينب" فى عام ١٩٣٠. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هناك فيليمن روائيين: "المتهم" (١٩٢٨)، و"تحت سماء دمشق" (١٩٣٢) تم صنعهما فى سوريا، وفيلم واحد فى لبنان هو "مغامرات إلياس مبروك" (١٩٢٩). وعلى النقيض، فإن صناع الأفلام الأوروبيين أحسنوا استغلال بعض مناطق العالم العربى للتصوير، حيث تم تصوير ما يزيد على ستين فيلمًا روائيًا فى شمال إفريقيا قبل أن ينتهى عقد العشرينيات.

الثلاثينيات

شكل قدوم الصوت بالنسبة للسينمائيين العرب مشكلة جديدة، مثل ارتفاع تكاليف الإنتاج والمتطلبات الإنتاجية الأكبر، وكان توظيف المخرجين الأجانب – الذين كان معظمهم من الإيطاليين – شائعًا فى بدايات السينما الناطقة المصرية. كما كان الصوت مشكلة بالنسبة للموزعين أيضًا؛ لأن اللغات واللهجات المختلفة شتتت السوق الذى كان من قبل موحدًا. لكن الصوت أتاح أيضًا إمكانية علاقات أقرب مع الجمهور، من خلال استخدام اللغات واللهجات المحلية، وقبل كل شىء استخدام الموسيقى والأغنيات المحلية. لقد كانت السينما المصرية المبكرة سينما أنماط فيلمية أكثر من كونها سينما "مؤلفين"، مثل الكوميديات الهزلية التى كان يصنعها توجو مزراحى، والحكايات البدوية عن الحب والمغامرات للأخوين لاما، والاقتباسات المسرحية ليوسف وهبى. لكن النمط الذى أصبح سائدًا هو الفيلم الموسيقى المصرى، الذى بدأ على نحو تجريبى مع فيلم "أنشودة الفؤاد" فى عام ١٩٣٢ مع ماريو فولبى، وبدأت تقاليد الأداء الموسيقى المسرحى تقتبس تدريجيًا إلى السينما، وهكذا، وبمساعدة الإذاعة المصرية، ظهر على شاشة السينما محمد عبد الوهاب وأم كلثوم (التى كانت بدايتها السينمائية مع فيلم "وداد –١٩٣٤" لفريتز كرامب الذى كان بداية إنتاج أستوديو مصر)، ثم فيما بعد فريد الأطرش، وهم المطربون الذين كان لهم جمهور هائل عبر كل أنحاء العالم العربى.

وعلى الرغم من أن المنتجين كانوا فى العادة يسعون ــ بطريقة غير معقدة ــ إلى خلق فن جماهيرى متشرب بالقيم القومية، فإنهم ظلوا ضعفاء أمام الأفلام المستوردة. وبدلاً من دعم الأفلام المحلية أو فرض الحواجز الجمركية، فإن الحكومات مالت إلى أن ترى السينما ببساطة كمصدر لجمع الضرائب، بنسب أعلى كثيرًا من الغرب. وحتى بالنسبة لصناعة سينما ناجحة نسبيًا، مثل صناعة السينما المصرية التى تأسست منذ الثلاثينيات، فقد وجدت أن من الصعب عليها أن تنافس الأفلام القادمة من الغرب، خاصة أن الأفلام الغربية لاءمت ذوق جمهور الخاصة فى المدن الكبرى، حيث توجد معظم دور العرض. لكن صناعة السينما المصرية الوليدة وجدت دعمًا ماليًا معقولاً من أقوى المؤسسات المالية المصرية: بنك مصر، الذى أفتتح فى عام ١٩٣٥ "أستوديو مصر" المجهز بأدوات صناعة مستوردة، والمزود بفنيين تلقوا تدريبًا أجنبيًا. وفى معظم أنحاء العالم العربى ظل الإنتاج منخفضًا بين عامى ١٩٣٠، وما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. فقد وجدت مجهودات تشيكلى الرائدة فى تونس صدى ضعيفًا وصنع فقط فيلمان روائيان طويلان ناطقان فى الفترة السابقة على الاستقلال عام ١٩٦٦، وهما فيلم عبد الحسين "ترجوى" (١٩٣٥) الذى لم يعرض أبدًا، والفيلم القومى باللهجة التونسية "مجنون القيروان" (١٩٣٩) الذى أخرجه مخرج فرنسى. أما فى لبنان، حيث كان الإقبال على مشاهدة الأفلام هو الأعلى فى العالم العربى، فلم يحدث سوى تقدم ضئيل بعد الفيلم الناطق الرائد "بين هياكل بعلبك" (١٩٣٥) لجوليو دى بوتشى وكريم بستانى، ولم تصنع سوى سبعة أفلام روائية طويلة أخرى فى لبنان قبل عام ١٩٥٢، ليس من بينها ما يحمل أهمية، ولم يكن هناك إنتاج سينمائى على الإطلاق فى سوريا أو العراق قبل عام ١٩٤٥.

لقد أصبحت السينما العربية مرادفة للسينما المصرية؛ لأن المنتجين المصريين بدأوا تدريجيًا فى السيطرة على الأسواق السينمائية فى أنحاء العالم العربى. كان التطور بطيئًا فى البداية، ولم يحدث أن تجاوز عدد الأفلام المصرية

المنتجة العشرة أفلام حتى منتصف الثلاثينيات عندما افتتح أستوديو مصر، وبلغ ذروته فى عام ١٩٤٥ بإنتاج ٢٥ فيلمًا. [الرقم من واقع الإحصائيات التاريخية هو ٤٢ فيلمًا فى عام ١٩٤٥ـ المترجم]. كان معظم هذه الأفلام بلا قيمة فنية حقيقية فى حد ذاتها، لكنها ساهمت فى تأسيس تقاليد سينمائية راسخة فى مصر. لقد كان التأثير المسرحى طاغيًا خلال تلك الفترة، فالممثلون المسرحيون جورج أبيض ويوسف وهبى ونجيب الريحانى انخرطوا فى تمثيل الأفلام. فالريحانى — الذى اشتهر بشخصيته المسرحية المعروفة "كشكش بيه"، قام بإخراج [هكذا فى النص ـ المترجم] أول إنتاج فرنسى مصرى مشترك، وهو فيلم "ياقوت أفندى" المقتبس عن مسرحية مارسيل بانيول "توباز" فى عام ١٩٣٤. لكن النقاد يجمعون على مديح فيلم "العزيمة" (١٩٣٩) باعتباره النموذج الأول لصناعة السينما المستقلة [يقصد المصرية الخالصة ـ المترجم]، وأول فيلم يأخذ مظهرًا واقعيًا بالنسبة للحياة المصرية، وهو الفيلم الذى أخرجه كمال سليم (١٩١٣-١٩٤٥) الذى لم يمتد عمره طويلاً.

وبعد عام ١٩٤٥، بدأت قاعدة صناعة السينما فى العراق، حيث بدأ الإنتاج فى عام ١٩٤٥ بفيلمين من الإنتاج المشترك مع مصر، ثم حوالى اثنى عشر فيلمًا "قوميًا" فى الأعوام التالية وحتى ثورة عام ١٩٥٨ التى أنهت أخيرًا السيطرة البريطانية. ويختار النقاد اثنين من هذه الأفلام باعتبارهما مميزين: "من المسئول؟" (١٩٥٦) لعبد الجبار والى، و"سعيد أفندى" (١٩٥٨) لكاميران حسانى. ومع ذلك، ففى مصر شهدت الفترة التالية مباشرة لنهاية الحرب العالمية الثانية نوعًا من الازدهار فى الإنتاج السينمائى، حيث ارتفع مستوى الإنتاج إلى ما يزيد على خمسين فيلما كل عام، وهو معدل استمر بشكل عام حتى التسعينيات. وكنتيجة لذلك فقد سيطرت الأفلام المصرية على السوق السينمائى العربى، وفرضت [هكذا فى النص ـ المترجم] اللهجة المصرية باعتبارها اللغة الطبيعية للأفلام العربية. وكان معظم هذا الإنتاج يتألف من ميلودرامات غير متقنة الصنع، وكوميديات تهريجية،

مع الكثير من فقرات الغناء والرقص، ولكن فى بداية الخمسينيات بدأ كتاب جادون ــ من بينهم نجيب محفوظ، الذى سوف يفوز لاحقًا، بجائزة نوبل فى الأدب ــ فى الاشتراك بأنفسهم فى صناعة الأفلام.

السينما المصرية

بدأ مخرجون كبار حياتهم السينمائية فى مصر بدءًا من عام ١٩٤٥، وكان صلاح أبو سيف قد درس التجارة، وعمل فى مصنع للنسيج، حتى أتاح له عمله فى الصحافة السينمائية فرصة العمل كمونتير فى أستوديو مصر، الذى أرسله فى رحلة دراسية إلى روما وباريس، وعند عودته عمل مساعدًا للإخراج مع كمال سليم فى فيلم "العزيمة" (١٩٣٩) وصنع عدة أفلام قصيرة قبل أن يقدم أول أفلامه الروائية الطويلة "دايمًا فى قلبى" (١٩٤٦) المأخوذ عن "جسر ووترلو". وخلال العقدين التاليين صنع ما يزيد على العشرين فيلمًا، التى جعلت منه شخصية رائدة فى صناعة السينما المصرية، ومنذ عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٦٥ عمل رئيسًا لمؤسسة السينما المصرية. ومن سمات صلاح أبو سيف المهمة السيناريو المحكم الملىء بالحيوية، ذو المذاق الواقعى، وإن كان أحيانًا، مثلما هو الحال فى فيلم التشويق التعبيرى "ريا وسكينة" (١٩٥٣)، يحاول استكشاف أنماط فيلمية أخرى، ومن بين أفلامه فى تلك الفترة "شباب امرأة" (١٩٥٥)، و"القاهرة ٣٠"، و"القضية ٦٨".

لكن يوسف شاهين هو الشخصية الأكثر كوزموبوليتانية فى السينما المصرية. لقد بدأ بالعمل فى التيار السائد من السينما المصرية، وبدأ فى العمل كمساعد مخرج ثم صنع أول أفلامه فى عام ١٩٥٠، وأظهرت أفلامه العشرون خلال العقدين التاليين إتقانه للأنماط الفيلمية الرئيسية فى السينما المصرية: الدراما الاجتماعية فى "ابن النيل" (١٩٥١)، والميلودراما فى "صراع فى الوادى" (١٩٥٤)، الذى قدم عمر الشريف إلى الشاشة، والملحمة التاريخية فى "الناصر

صلاح الدين" (١٩٦٣)، ودراما الريف فى "الأرض" (١٩٦٩). وفى حياة فنية امتدت حتى التسعينيات استكشف مناطق أخرى للتعبير فى السينما العربية، مثل الحكايات الرمزية وأفلام السيرة الذاتية.

أما توفيق صالح (المولود فى عام ١٩٢٦) فقد درس الأدب، وبدأ حياته الفنية فى عام ١٩٥٥، لكنه وجد صعوبة كبيرة فى تأسيس نفسه فى السينما المصرية، بأربعة أفلام تالية فى الستينيات، لعل أكثرها نجاحًا هو "المتمردون" (١٩٦٦)، لكن آراء توفيق صالح الاجتماعية والموجودة فى أفلامه جعلت من الصعب عليه أن يجد دعمًا فى مصر، ليذهب فى عام ١٩٧٢ إلى سوريا ليصنع ترجمة سينمائية شديدة البراعة عن رواية غسان كنفانى التى تحكى عن محنة الشعب الفلسطينى فى المنفى: "المخدوعون" (١٩٧٢). ولقد تشابهت الصعوبات التى واجهها توفيق صالح فى السبعينيات مع تلك التى واجهها يوسف شاهين، الذى كانت آخر ثلاثة أفلام له فى السبعينيات من إنتاج مشترك مع الجزائر، كما أن الفيلم الوحيد لصلاح أبو سيف فى بداية الثمانينيات كان من إنتاج عراقى، وهو فيلم "القادسية" (١٩٨٠).

وخلال فترة سيطرتهم النقدية على السينما المصرية منذ الخمسينيات، عمل المخرجون الثلاثة عبر العديد من الأنماط الفيلمية داخل السينما المصرية، لكن بعد أن قدم صلاح أبو سيف فيلم "لك يوم يا ظالم" (١٩٥١)، الذى اقتبسه نجيب محفوظ عن رواية إميل زولا "تيريز راكان"، صنع المخرجون الثلاثة دراسات واقعية مذهلة عن حياة الطبقة الدنيا والطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى. فاستمر صلاح أبو سيف ليصنع أفلام "الأسطى حسن" (١٩٥٣) [تحتاج بعض هذه التواريخ إلى المراجعة ــ المترجم]، و"الفتوة" (١٩٥٧) مرة أخرى عن سيناريو لنجيب محفوظ، و"بين السماء والأرض" (١٩٥٩)، أما يوسف شاهين فقد صنع فيلمه الشهير "باب الحديد" (١٩٥٨)، بينما كان أول أفلام توفيق صالح اقتباسًا عن رواية نجيب محفوظ "درب المهابيل". [هكذا فى النص. المترجم]. لقد كان التأميم الفعلى لصناعة السينما المصرية، بعد تأسيس "المؤسسة المصرية العامة للسينما" فى عام

١٩٦١، قد أتاح لفترة من الزمن إعطاء الدعم للسينمائيين الجادين فى مصر، ومن بين الأفلام التى أنتجت عن طريق الدولة أهم الأفلام الكبرى خلال الستينيات، مثل "الحرام" (١٩٦٥) للمخرج غزير الإنتاج هنرى بركات (ولد عام ١٩١٤)، و"البوسطجى" (١٩٦٨) للمخرج الجديد حسين كمال، بالإضافة إلى أفلام توفيق صالح وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين.

ولكن التأميم أدى إلى كارثة مالية، فقد كانت نتيجته ــ ربما ــ أن السينما المصرية لم تعش فترة التجديد التى شاعت فى العالم الإسلامى (وفى كل مكان) خلال الستينيات. وكان المخرج المهم الوحيد الذى ظهر خلال تلك الفترة هو شادى عبد السلام (١٩٣٠-١٩٨٦) الذى لم يستطع أن يصنع لنفسه حياة فنية حقيقية، على الرغم من أن فيلمه الروائى الوحيد "المومياء" أو "ليلة إحصاء السنين" (١٩٦٩) حصل على شهرة عالمية. وظل الإنتاج الكلى حوالى ٥٠ فيلمًا كل عام، ولكن خلال الستينيات انتقل العديد من منتجى السينما المصرية إلى الخارج، وتبعهم المخرجون الذين كانت تلك الفترة تمثل وقتًا صعبًا بالنسبة لهم.

اتجه معظم هؤلاء إلى لبنان حيث استمر صناع الأفلام المصريون (ومن بينهم، ولفترة، يوسف شاهين) فى صنع الأفلام "المصرية" فى المنفى، لكن تحول مكان الإنتاج المصرى خلال الستينيات لم يساهم كثيرًا فى ظهور سينما لبنانية أصيلة، فلم يظهر سينمائيون لبنانيون موهوبون ومدربون فى الغرب إلا فى السبعينيات، مثل جورج شمشوم، وجوسلين صعب، وكان من أهم أبناء هذا الجيل هاينى سرور وبرهان علوية، وبدأوا جميعًا فى معالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية لبلادهم فى العديد من الأفلام الروائية المتأثرة بقوة التقنيات التسجيلية. وتتضمن أفلام هاينى سرور ــ وهى واحدة من مخرجات قليلات فى السينما العربية ــ دراسة عن النضال فى عُمان "ساعة التحرير دقت" (١٩٧٣)، وتحليلاً قويًا لدور المرأة فى العالم العربى فى فيلم "ليلى والذئاب" (١٩٨٤). أما علوية فقد صنع فيلمًا تسجيليًا مدهشًا لليونسكو "لا يكفى أن يكون الله مع الفقراء" (١٩٧٦)،

وفيلمين روائيين مهمين، أحدهما عن المذبحة الفلسطينية "كفر قاسم" (١٩٧٤)، والآخر عن محنة لبنان "بيروت اللقاء" (١٩٨٢).

تم حل تأميم السينما المصرية فى عام ١٩٧٢، لكن المعهد العالى للسينما فى القاهرة استمر فى تخريج سينمائيين جدد، وكنتيجة لذلك، فإن مصر هى الدولة العربية الوحيدة التى تدرب سينمائييها محليًا. وأثبت الجيل الذى قاده محمد خان، وظهر فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، وعيه الحاد بتاريخ وأسلوب السينما المصرية. وكان من بين أهم التطورات السينمائية التى حدثت فى العالم العربى ظهور ما أُطلِق عليهم "الواقعيون المصريون الجدد"، وهى جماعة غير رسمية تضم أيضًا عاطف الطيب وبشير الديك وخيرى بشارة وداوود عبد السيد، الذين أنتجوا سلسلة من الأفلام داخل الأبنية التجارية للصناعة، وهى الأفلام التى لعبت على مواضعات الأنماط الفيلمية فى القصص السينمائية أو التعامل مع النجوم.

من سوريا إلى الخليج: شرق العالم العربى

على الرغم من أن المؤسسة السينمائية التابعة للدولة قد أثبتت فشلها الفادح فى مصر، فإنها شكلت نموذجًا للدول العربية المجاورة. ففى سوريا ـ مثل لبنان ـ التى أصبحت مكانًا لعمل المنتجين المصريين المغتربين خلال الستينيات، تطور قطاع عام جنبًا إلى جنب مع القطاع الخاص. وكانت سياسة "المؤسسة العامة للسينما" التى أنتجت ما يزيد على عشرين فيلمًا حتى نهاية الثمانينيات، هى منح مساعدة الدولة للسينمائيين الموهوبين الشبان، وأثمرت هذه السياسية بظهور اثنين من السينمائيين فائقى الموهبة خلال الثمانينيات، وكلاهما ولد فى ١٩٤٥ وتدرب فى موسكو: سمير ذكرى بفيلم "حديث النصف متر" (١٩٨٣) و"وقائع العام المقبل" (١٩٨٦)، ومحمد ملص بفيلم "أحلام المدينة" (١٩٨٤) و"الليل" (١٩٩٠). كما أن

مخرجًا سورى المولد حقق شهرة عالمية وهو السينمائى التسجيلى الذى تدرب فى فرنسا عمر أميرالاى، الذى قدم فيلمه التسجيلى الطويل "وقائع الحياة اليومية فى قرية سورية" (١٩٧٤)، ثم عمل بعدها أساسًا فى التليفزيون، فى سوريا أو فى فرنسا، مثل فيلم "فيديو على الرمال" (١٩٨٤).

وعلى النقيض، فإن القطاع الخاص للإنتاج السينمائى فى العراق فشل فى بناء قاعدة راسخة قبل عام ١٩٥٨، ومع ذلك فقد تم إنتاج بعض الأفلام، أكثرها شهرة هو "الحارس" (١٩٦٨) من إخراج الممثل المشهور خليل شوقى، و"الظامئون" (١٩٧١) من إخراج محمد شكرى جميل الذى تدرب فى بريطانيا. واستطاعت المؤسسة العامة للسينما ــ التى تديرها الدولة، وحققت إيراداتها الذاتية فى عام ١٩٦٤ ــ أن تنتج حوالى ٦٠ فيلمًا تسجيليًا ثم تحولت إلى إنتاج الأفلام الروائية فى عام ١٩٧٧، التى بدأت بفيلم فيصل الياسرى "الرأس"، ثم اتبعت خلال الثمانينيات سياسية تمويل الإنتاج الملحمى الضخم، بميزانيات تقدر بعدة ملايين من الدولارات، وكان بعض هذه الأفلام من إخراج مخرجين مصريين مخضرمين مثل توفيق صالح وصلاح أبو سيف، وبعضها الآخر لمخرجين عراقيين مثل صاحب حداد، والياسرى، وشكرى جميل. إن التناقض الكامن فى أن تحكى تاريخًا قوميًا من خلال الإنتاج المشترك العالمى يبدو واضحًا تمامًا فى فيلم شكرى جميل "المسألة الكبرى" (١٩٨٣). الذى يستخدم فنيين بريطانيين لتسجيل وقائع النضال العراقى للتحرر من البريطانيين، بل إنه يحكى قصة هذا النضال من وجهة نظر المستعمرين البريطانيين (وعلى رأسهم أوليفر ريد). وعلى الرغم من هذه الحلول الوسط، فإن أيًّا من هذه الأفلام التى أنتجت فى العراق لم يحقق التوزيع العالمى الذى كانت تنشده المؤسسة العامة للسينما.

كما شهد منتصف الستينيات ظهور العديد من المواهب الفردية المتفرقة فى العالم العربى. ففى الكويت، عاد خالد صديق من الهند بعد دراسة السينما لكى يصنع أفلامًا تسجيلية للتليفزيون والهيئات الحكومية، ثم وجد تمويلاً لصنع فيلمين

روائيين مثيرين للاهتمام: "بس يا بحر" (١٩٧١)، والإنتاج الكويتى السودانى المشترك "عرس الزين" (١٩٧٦) عن رواية للطيب صالح. كما أن قضية الشعب الفلسطينى، التى كانت من قبل موضوعًا للعديد من الأفلام التسجيلية التى صنعها مخرجون عرب ومولودون بالخارج، وجدت صوتًا محليًا أصيلاً لدى ميشيل خليفى، فمن قاعدة إنتاجية فى بلجيكا، حيث درس خليفى السينما، صنع فيلمًا تسجيليًا عن المرأة الفلسطينية "الذكريات الخصيبة" (١٩٨١)، والفيلم الروائى "عرس الجليل" (١٩٨٧) و"نشيد الحجارة" (١٩٨٨).

المغرب

بالإضافة إلى ذلك، فقد ظهرت خلال الستينيات صناعات قومية فى دول المغرب العربى، حيث برزت أصوات مميزة، على الرغم من أن معظم السينمائيين تلقوا تعليمهم فى أوروبا، وكان التأثير الفرنسى واضحًا عليهم. ففى الجزائر كانت جذور السينما الجديدة تمتد فى حرب التحرير. ففى زمن الاستقلال فى عام ١٩٦٢ كانت هناك ثلاث منظمات سينمائية نشطة، الأولى هى "المركز السمعى البصرى" الذى تأسس أصلاً فى الخمسينيات داخل إطار جبهة التحرير الوطنية على يد الفرنسى رينيه فوتييه، وهو المركز الذى كان يستهدف لصنع مواد تحريضية وظل موجودًا لستة شهور. أما المنظمة الثانية فقد كانت شركة الإنتاج الخاصة "قصبة فيلم" التى يديرها ياسيف سعدى، والتى تخصصت فى الإنتاج المشترك العالمى مثل فيلم جيلو بونتيكورفو "معركة الجزائر (١٩٦٦) الذى لعب فيه سعدى دوره التاريخى الحقيقى فى معركة التحرير، وفيلم لوكينو فيسكونتى المعد عن رواية ألبير كامو "الغريب" (١٩٦٧). أما المنظمة الثالثة فكانت "مكتب الجرائد السينمائية الجزائرية"، الذى أسسه محمد الأخضر حامينا، الذى أنتج أيضًا أفلامًا روائية، وأصبح بؤرة لمشروع تأميم صناعة السينما فى عام ١٩٦٤. وبحلول عام ١٩٦٩، احتكر "المكتب الوطنى للاقتصاد وصناعة السينما" الاستيراد والتصدير بالإضافة إلى الإنتاج.

وبسبب سيطرة الدولة فقد كان هناك اتساق ملحوظ فى الإنتاج الجزائرى المبكر، فقد عكست الموجة الأولى من الأفلام المنتجة حرب التحرير، مثل فيلم التجميع التسجيلى "فجر المعذبين" (١٩٦٥) لأحمد راشدى، والحكاية المتخيلة عن حرب التحرير "رياح الأوراس" (١٩٦٦) لمحمد الأخضر حامينا. وقد استمر كل من هذين المخرجين فى إعادة صياغة رواية التحرير من أجل الجمهور الواسع، فقدم راشدى "الأفيون والعصا" (١٩٦٩)، والأخضر حامينا "ديسمبر" (١٩٧٢)، وبوجه خاص إنتاجه الملحمى "وقائع سنوات الجمر" (١٩٧٥). وفى عام ١٩٧٢ بدأت سلسلة من الأفلام عن الإصلاح الزراعى، بدأت بفيلم "الفحام" أول أفلام محمد بوعمارى. ولكن عند نهاية السبعينيات ظهرت مجموعة متنوعة متفرقة من الأصوات، فقد صنع مرزاق علواش عددًا من الأفلام الروائية شديدة التميز بدأت مع فيلم "عمر قتلتو" (١٩٧٦)، وتحول محمود زمورى فيما بعد إلى رؤية كلية تجاه سياسات الثورة فى فيلم "سنوات التحول المجنونة" (١٩٨٣). كما قدمت آسيا جبار ـ الروائية التى تحولت إلى إخراج الأفلام ـ رؤية نسوية مميزة إلى صناعة السينما فى أفلام مثل "زيردا وأغنيات النسيان" (١٩٨٢). ولكن بحلول منتصف الثمانينيات تحللت سيطرة واحتكار الدولة، ولم يعد أمام حتى الرواد إلا فرص متفرقة غربية، مثل فيلم راشدى "طاحونة السيد فابر" (١٩٨٢) وبوعمارى "الرفض" (١٩٨٢).

أما فى تونس فلم تكن هناك مبادرات من الدولة على غرار ما حدث فى الجزائر، لكن كانت هناك ثقافة سينمائية قوية، يشهد عليها مهرجان قرطاج، الذى يعقد كل عامين فى تونس منذ عام ١٩٦٨، ويشكل بؤرة مهمة للسينما العربية.وكان الحصاد السينمائى فى تونس فى الأغلب الأعم منه نتيجة أفراد ملتزمين، مثل السينمائى الذى علم نفسه عمر خليفى الذى اشتهر بمجموعة من أفلام الحركة (الأكشن) فى الستينيات. وفى السبعينيات صنع عبد اللطيف بن عمار ثلاثة أفلام روائية متميزة: "تلك القصة البسيطة" (١٩٧٠) و"سيجنان" (١٩٧٣)

و"عزيزة" (١٩٨٠). وفى فترة لاحقة أسس نورى بوزيد صوتًا متميزًا تمامًا ومثيرًا للجدل فى السينما العربية مع أفلام مثل "ريح السد" (١٩٨٦) و"صفائح من ذهب" (١٩٨٩) و"بيزناس" (١٩٩٢)، بينما صنع الناقد السينمائى المعروف فريد بوغدير فيلمه الروائى الأول شديد الشخصية "حلفاوين" (١٩٩٠).

وقد أظهر حصاد المغرب (مراكش) خليطًا مماثلاً. فمن جانب، كان هناك من يبحثون عن النجاح التجارى، مثل سهيل بن بركة الذى بدأ بفيلم "ألف يد ويد" (١٩٧٢) ليتبعه بإنتاج مشترك مثل اقتباسه عن جارسيا لوركا "عرس الدم" (١٩٧٧)، ورؤية مشوشة لسياسات جنوب إفريقيا فى "آموك" (١٩٨٢). ومن جانب آخر كان مؤمن السميحى يهتم على نحو مستمر بالتعبير عن الواقع المغربى الخاص، وبابتكارات شكلية كما فى "الشرجى" (١٩٧٢) و"أربعة وأربعون، أو قصص قبل النوم" (١٩٨٢) و"قفطان الحب" (١٩٨٨). وعلى نفس القدر من الابتكار كانت أعمال حامد بنانى فى أفلام "وشمة" (١٩٧٠)، وأحمد بوعنانى فى "السراب" (١٩٨٠).

وبشكل عام، فإن السينما فى بلاد المغرب العربى ليست سينما جماهيرية على النموذج المصرى، وأفلام المغرب العربى تحصل على عروض فى المهرجانات العالمية أكثر من عرضها فى دور العرض المحلية. ومع ذلك، فإنها دليل على الحيوية المستمرة والتنوع فى السينمَا العربية.

يوسف شاهين

(١٩٢٦-   )

ولد يوسف شاهين فى الإسكندرية فى عام ١٩٢٦، وكان ابن محام مناصر لحزب الوفد. وتربى كمسيحى، ودرس اللغة الإنجليزية فى كلية فيكتوريا فى الإسكندرية، قبل أن يقضى عامين فى دراسة الدراما فى معهد باسادينا بالقرب من لوس أنجلوس. كانت بداياته فى التيار السائد من السينما المصرية، وبدأ كمساعد مخرج بعد عودته مباشرة من الولايات المتحدة. وخلال حياته الفنية كان مخرجًا محترفًا تمامًا، حريصًا على التواصل مع جمهوره. ولكنه فى نفس الوقت عالج مجموعة متسقة من التيمات، كان مركزها الاهتمام بالجانب النفسى من الأفراد، وبسببها كان منذ البداية معرضًا لعدم التواؤم مع المجتمع، حصيلة أفلامه تظهر إدراكًا واعيًا متزايدًا بالتناقض بين الفرد والمجتمع. وفى نفس الوقت تطورت أعماله فى ثقتها الأسلوبية، بدءًا من الأبنية الروائية الروتينية خلال سنواته الأولى كمخرج، ثم من خلال واقعية حادة فى الخمسينيات والستينيات، إلى روايات مجازية وتأمل للذات خلال السبعينيات والثمانينيات. وتجمع أعماله الناضجة بين الكوزموبوليتانية والإحساس القوى بالهوية المصرية فى أبنية قصصية تتزايد فى التعقيد والنهايات المفتوحة.

كان أول أعمال شاهين وعمره أربعة وعشرون عامًا مع فيلم "بابا أمين" (١٩٥٠) الذى جاء فى فترة توسع السينما المصرية فى الإنتاج، وظل لفترة يعمل داخل حدودها التجارية. لقد كانت هى الفترة التى تحول فيها كتاب جادون إلى السينما، وعمل يوسف شاهين مع نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى فى فيلمه عن الحرب الجزائرية "جميلة" (١٩٥٨)، والأنشودة التاريخية التى تدعو إلى التسامح والوحدة العربية "الناصر صلاح الدين" (١٩٦٣). لكن أهم أعمال شاهين

المبكرة كان "باب الحديد" (١٩٥٨) الذى كان دراسة عن الفقراء والمحرومين، وذا صلات وثيقة مع الواقعية الجديدة الإيطالية، وكما حدث مع فيلم "سارقو الدراجات" فقد رفضه الجمهور الذى يعالج الفيلم مشكلاته. أن الفيلم دراسة عن الانهيار النفسى لبائع جرائد معوق ومحبط جنسيًا، الذى لعب دوره شاهين نفسه بقدر كبير من القوة والتأثير.

أما الملحمة التاريخية "صلاح الدين"، بتصويرها القائد العربى العظيم، فقد كانت علامة على ذروة التزام شاهين بالثورة الوطنية بزعامة جمال عبد الناصر. ومع ذلك فإن أعماله اللاحقة بدأت فى إثارة الأسئلة. وكان فيلم "الأرض" (١٩٦٩) ثانى أعمال شاهين الواقعية الكبرى، فيلمًا قوى السرد يحكى قصة هزيمة وحدة الفلاحين، ويتضمن نقدًا غير صريح تجاه سياسيات ناصر تجاه الأرض الزراعية. [هكذا فى النص ــ المترجم]. وعلى النقيض تمامًا جاء "الاختيار" (١٩٧٠) حكاية مجازية معقدة تستخدم عناصر الفصام، والتيمة الأدبية عن القرين، لكى تستكشف مناطق التشوش وعدم اليقين داخل الإنتلجنسيا المصرية بعد هزيمة ١٩٦٧. أما فيلم "العصفور" (١٩٧٣) فقد كان فحصًا نقديًا مباشرًا للفترة الناصرية، مهاجمًا الفساد الذى رآه شاهين من خصائص تلك الفترة، بينما كان يحتفى بوطنية الناس العاديين، التى تمثلهم البطلة بهية. وكانت نغمة الفيلم النقدية الحادة كافية لمنع عرض الفيلم طوال عامين على يد السادات، وبعد حوالى اثنى عشر عامًا من "صلاح الدين" أنهى شاهين عقدًا من التحليل الاجتماعى والسياسى بفيلمه "عودة الابن الضال" (١٩٧٦) الذى كان نقدًا ساخرًا صريحًا من طموحات وادعاءات طبقة "الأثرياء الجدد" من المصريين. [هكذا فى النص ــ المترجم].

وبتزايد سيطرة شاهين على تقنياته، بدأ فى إعطاء الفرصة أكثر فأكثر لمشاعره الداخلية الحميمة أن تظهر على الشاشة، وفى آخر السبعينيات بدأ ثلاثية سيرته الذاتية: "اسكندرية ليه؟" (١٩٧٨)، و"حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، "اسكندرية كمان وكمان" (١٩٩٠). تبدأ الثلاثية فى الإسكندرية فى عام ١٩٤٢ خلال فترة

الحرب العالمية الثانية بالشاب يحيى وأحلامه بالهروب، وتمزج الثلاثية بين إعادة بناء الفترات التاريخية، ولقطات أرشيفية، وكوميديا تهريجية، وتقترب من المأساة، وهى ترسم صورة ثرية عن التزامات شاهين وحماساته. لكن الثلاثية لم تشكل كل عطائه خلال الثمانينيات، فقد أخرج أيضًا الملحمة التاريخية من إنتاج فرنسى مشترك فى "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٥)، والميلودراما المليئة بالحيوية "اليوم السادس" (١٩٨٧)، لكن هذه الثلاثية تمثل ذروة ملائمة لواحد من أكثر السينمائيين العرب شهرة واحترامًا، وربما كانت أكثر سيرة ذاتية ثراء صنعها مخرج من العالم الثالث.

روى أرمز

من أفلامه:

"بابا أمين" (١٩٥٠)، "جميلة" (١٩٥٨)، "باب الحديـد" (١٩٥٨)، "الناصـر صلاح الدين" (١٩٦٣)، " الأرض" (١٩٦٩)، "الاختيـار" (١٩٧٠)، "العـصفور" (١٩٧٣)، "عودة الابن الـضال" (١٩٧٦)، "اسـكندرية ليـه" (١٩٧٨)، "حدوتـة مصرية" (١٩٨٢)، "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٩٠).

سينما إفريقيا تحت الصحراء الكبرى

بقلم: بى. فينسينت ماجومبى

كانت السينما كوسيلة للترفيه موجودة فى إفريقيا منذ ما يزيد على ٨٥ عامًا، وكانت الأفلام التى تعرض هى الشرائط التسجيلية المصنوعة فى أوروبا وأمريكا، والتى كانت تصنع بمساعدة "وحدة السينما الكولونالية" سيئة السمعة، بالإضافة إلى مشروعات لم تبق طويلاً من "مشروعات بانتو السينمائية".

كانت هذه الأبنية الاستعمارية للإنتاج والتوزيع السينمائى تواجه نقدًا بسبب دورها فى تعزيز الفرض الإجبارى للطرق الغربية، والتفكيك المنظم للثقافات والتقاليد الإفريقية الأصلية. وعلى الرغم من أن عددًا قليلاً من إنتاجها كان يدعو للتحديث بطريقة متعاطفة مع المصالح الإفريقية، فإن الدور الإجمالى لوحدة السينما الكولونالية قام المؤرخ السينمائى الإفريقى مانشيا ديوارا (١٩٩٢) بتلخيصه على نحو شديد البلاغة، فقد كتب أن "وحدة السينما الكولونالية عاملت كل الإفريقيين، باعتبارهم متخلفين مؤمنين بالخرافات، وأعلت من شأن أوروبا على حساب إفريقيا، وكأنها كانت تحتاج إلى التقليل من شأن الثقافة القومية لكى تسود الثقافة الأوروبية".

جاءت المحاولة العملية الأولى لصنع "أفلام إفريقية" فى منطقة ما تحت الصحراء الكبرى فى منتصف الخمسينيات، وكانت هذه المبادرة تحت إدارة الباحث التسجيلى السنغالى باولين سومانو فييرا، لكنها واجهت صعوبات نقص التسهيلات الإنتاجية والخبرة التقنية.

لقد كانت الأفلام المنتجة من جودة منخفضة، بتيمات تعالج على نحو بدائى ساذج، ولم تكن جديرة بالذكر حتى فى قائمة أفلام فييرا. وعلى الرغم من عدم نجاح هذه المحاولات الرائدة، فإن فييرا وأصدقاءه يظلون فى الذاكرة؛ لأنهم حاولوا تقليل الاحتكار الذى تتمتع به الأفلام الأجنبية، ووحدات السينما الكولونالية فى إنتاج وتوزيع الأفلام داخل القارة.

لم يحدث قبل بداية الستينيات أن ظهرت صناعة سينما جديرة بالذكر في إفريقيا جنوب الصحراء الكبرى ـ وكان الرجل الذى وقف خلف الطموحات الجديدة للبحث عن سينما إفريقية أصيلة هو الروائى السنغالى الشهير سيمبينى أوسمان. ففى عام ١٩٦٢ عاد إلى السنغال بعد دراسة عملية امتدت عامًا واحدًا فى الإنتاج السينمائى تحت رعاية بعض السينمائيين السوفييت من أصحاب الخبرة، مثل مارك دونسكوى.

وفى عام ١٩٦٣، وبأقل ميزانية وإمكانات تقنية، وباستخدام ممثلين وفنيين غير محترفين، صنع سيمبينى فيلمه القصير الشهير "بوروم ساريت"، ثم صنع في عام ١٩٦٥ فيلم "فتاة سوداء"، أول فيلم روائى طويل يتم صنعه فى إفريقيا تحت الصحراء الكبرى. وسرعان ما أصبح سيمبينى عثمان هو أكثر شخصية زنجية إفريقية نابضة بالحيوية، وألهم دوره الرائد عديدًا من السينمائيين الجدد، خاصة فى دول غرب إفريقيا الناطقة بالفرنسية.

فازت أفلام سيمبينى أوسمان سريعًا بالشهرة العالمية، واعتبر فيلم "بوروم ساريت" أفضل فيلم فى مهرجان تور السينمائى، كما فاز فيلم "فتاة سوداء" بعدة جوائز، من بينها الجائزة الكبرى من مهرجان قرطاج السينمائى، والجائزة الفضية فى أول مهرجان عالمى للفنون السوداء فى داكار في عام ١٩٦٦. ومنذ بداية الستينيات، وفى الفترة التى تلت انهيار الحكم الاستعمارى، احتفظ السينمائيون السنغاليون بدور رائد فى تطوير السينما الإفريقية فى منطقة تحت الصحراء الكبرى. وإلى جانب سيمبينى، كان هناك سينمائيون سنغاليون آخرون كانت إسهاماتهم الكيفية والكمية سببًا فى إثراء الثقافة السينمائية الوليدة فى القارة. ومن بين هؤلاء جبريل ديوب مامبيتى، الذى كانت أفلامه "صبى بادو" (١٩٧٠) و"دعينا نتحدث ياجدتى"

(١٩٨٩) قد حصلت على جوائز فى مهرجانات سينمائية كبرى، وتراورى ماهاما جونسون، مخرج فيلم "فتاة" (١٩٦٩)، وباى بينى ديوجاى، الذى فاز فيلمه الروائى الطويل "رجل، امرأة" (١٩٨٠) بجائزة كبرى فى أوجادوجو، وباثيلى موسى يورو الذى حصل على الشهرة العالمية عام ١٩٨١ بفيلمه "شهادة فقر".

كما قدمت السنغال أيضًا أول مخرجة إفريقية سوداء تصنع أفلامًا روائية، وهى صافى فاى، التى درست الإثنوجرافيا والسينما فى باريس، وصنعت أفلامًا مثل "خطاب من القرية" (١٩٧٥) و"فادجال" (١٩٧٩).

وخلال ثلاثة عقود منذ بداية الستينيات، تطورت ثقافة إنتاج سينمائى مفعمة بالحيوية فى عدد من الدول الأخرى الناطقة بالفرنسية، خاصة بوركينا فاسو، والنيجر، والكاميرون، وفولتا العليا، ومالى، بالإضافة إلى الجزائر، والمغرب وتونس. لقد قدمت هذه الدول للسينما الإفريقية العديد من السينمائيين الطموحين النشطين، الذين يتمتعون الآن بشهرة عالمية بفضل مواهبهم وإنجازاتهم الإبداعية. ومن أهم هؤلاء إدريا أوردراجو من بوركينا فاسو الذى تتضمن أفلامه "يابا" (١٩٨٩) و"تيلاى" (١٩٩٠)، ومن موريتانيا ميدهوندو، مخرج فيلم "SoleilO" (١٩٧٠)، ومن مالى سليمان سيسى، صانع أفلام "ييلين" و"فيناى" (١٩٨٧)،وهو المخرج الإفريقى الوحيد ــ إلى جانب سيمبينى ــ الذى يحصل على توزيع واسع فى الغرب . وبشكل عام، فإن صناعة السينما فى إفريقيا الناطقة بالفرنسية تظل أكثر تقدمًا من المناطق الناطقة بالإنجليزية، وأكثر من ٨٠ بالمئة من الأفلام الإفريقية هى من صنع سينمائيين ناطقين بالفرنسية.

لقد كان نجاح السينمائيين الناطقين بالفرنسية شيئًا يشبه المعجزة فى ضوء القاعدة المالية والتقنية والبشرية الفقيرة المتاحة، التى تطورت على أساسها الممارسة السينمائية. وكانت هناك أسباب لهذا النجاح، مثل حيوية صناع الأفلام ومبادراتهم الإبداعية، كما فعل سمبينى أوسمان، والذين عملوا رغم كل المصاعب فى بلادهم، ليصبحوا على قدر كبير من الأهمية فى تأسيس مشروعات سينمائية

مستقلة ــ وفى نفس الوقت، وفى هذه الدول الإفريقيــة الناطقــة بالفرنــسية مثــل السنغال، فإن قدرًا معقولاً من الدعم قدمته الدول إلى السينمائيين، مما خفــف مــن العوائق المالية المتضمنة فى العملية المعقدة للإنتاج السينمائى، لكن ذلك كان يعنى أيضًا أن الرقابة الحكومية كانت تملك القدرة على فرض الحــدود علــى الإنتــاج والتوزيع السينمائى. وعلى سبيل المثال، فإن الحكومة السنغالية كانت قادرة علــى وقف إنتاج أو توزيع الأفلام "غير المرغوب فيها".

لقد أخذ الإنتاج السينمائى فى إفريقيا الناطقة الفرنسية مساعدة عمليــة مــن الحكومة الفرنسية، وبدرجة أقل من الحكومة البلجيكية. وعلى عكس بريطانيا، فإن السياسات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية لفرنسا كانت تدور حول مفهوم الحكــم "المباشر"، مما نتج عنه اشتراك مباشر من مؤسسات صناعة الــسينما الفرنــسية، والأكثر أهمية من وزراء التعاون الفرنسية، فى الإنتاج والتوزيع السينمائى. وكانت فرنسا مصدرًا مهمًا لتمويل الــسينمائيين الإفــريقيين، الــذين تمتعــوا باســتخدام الأستوديوهات الفرنسية الحديثة لعمليات ما بعد التصوير [المونتاج والطبــع علــى سبيل المثال]. كما أن العديد من السينمائيين والفنيين الإفريقيين تلقوا تــدريبًا فــى مدارس السينما الفرنسية، وفضل السينمائيون الإفريقيون إقامة اتفاقيات مشتركة مع وزارة التعاون الفرنسية، بالإضافة إلى أفراد من الــسينمائيين الفرنــسيين. وعلــى سبيل المثال، فإن سليمان سيسى كان يعمل بانتظام مع طاقم عمل مكون من الفنيين الفرنسيين والإفريقيين.

ومن الحتمى أن تلك المساعدة التى تأتى من الخارج كان لها ثمنهــا، فــإن موظفى وزارة التعاون الفرنسية والــسينمائيين الفرنــسيين الــذين عمــل معهــم السينمائيون الإفريقيون كانوا مهتمين بين الحين والآخر بأنهم "يفرضــون رؤيــتهم الجمالية الخاصة على إفريقيا كطريقة للتحكم فى الأفلام والحكم عليهــا" (ديــوارا ١٩٩٢)، وكان هذا الفرض يبدو فى شكل التحكم فى الأفلام والرقابة عليها بواسطة السلطات الفرنسية.

كان تطور صناعة السينما فى إفريقيا الناطقة بالإنجليزية أبطأ كثيرًا مما حدث فى المستعمرات الفرنسية السابقة، على الرغم من أنه منذ البداية، فإن السينمائيين من هذه البلدان الناطقة بالإنجليزية مثل غانا ونيجيريا تمتعوا بمزايا نادرة لم تكن متاحة لأقرانهم فى الدول الناطقة بالفرنسية. وكانت إفريقيا الناطقة بالإنجليزية منذ عهد الاحتلال أفضل تجهيزًا مما ساعد على تطور ما يمكن اعتباره صناعة سينما قابلة للنمو. وقام مكتب "مشروعات بانتو السينمائية" سيئ السمعة بتزويد غانا ونيجيريا بمعامل سينمائية وأستوديوهات إنتاج، وهو الأمر الذى لم يحدث فى المستعمرات الفرنسية. ويعتقد أن غانا كانت تملك أفضل الأستوديوهات فى إفريقيا حتى قبل أن يصنع سيمبينى أوسمان أول أفلامه الروائية فى إفريقيا، وفى الوقت ذاته، فإن السينمائيين النيجيريين رفعوا مستوى الإبداع كرواد لما يشار إليه على أنه "سينما الفولكلور".

إن ما يسمى السياسات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية غير المباشرة التى مورست على يد البريطانيين يوجه إليها اللوم لغياب صناعة سينما قوية فى هذا الجزء من إفريقيا. لقد كانت المؤسسات الاستعمارية البريطانية تفتقد الحماس لتشجيع تطور صناعة سينما محلية. وعلى عكس الفرنسيين الذين أعدوا الإفريقيين لمثل هذه الممارسة، فإن البريطانيين قاموا بتدريب عدد قليل من الفنيين، ولم يعطوا اهتمامًا لتعليم مخرجين ومنتجين وممثلين سينمائيين إفريقيين. وكانت نتيجة تلك اللامبالاة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية من قبل البريطانيين تجاه تطور السينما فى إفريقيا نتيجة مأساوية. فحتى اليوم تظل إفريقيا الناطقة بالإنجليزية مختلفة عن الناطقة بالفرنسية فى مجال إنتاج الأفلام الروائية الطويلة. والمخرجون المتميزون فى إفريقيا الناطقة بالإنجليزية هم فقط هايلى جيرمينا (من إثيوبيا)، وكوا أناشى (من غانا)، و أولا بالوجان(من نيجيريا)، و ساو جامبا (من

كينيا)، وعبد القادر سعيد (من الصومال)، وربما واحد أو اثنان آخـــران ــ وقــد أنتجت جنوب إفريقيا عددًا من السينمائيين، مثل آنانت سينج، الذى أثبــت فيلمــه "سارافينا" نجاحًا نقديًا وتجاريًا.

وبانهيار نظام الفصل العنصرى فى جنوب إفريقيا، وفى ضوء ثراء الموارد المالية والتقنية المتاحة فيها (التى سيطر عليها البيض وحدهم لفترة طويلــة)، فــإن هناك الكثير من الأمل أن السينما فى إفريقيا الناطقة بالإنجليزية يمكــن أن تحقــق قفزة إلى الأمام.

مشكلات التدريب والتوزيع

عبر تاريخ السينما الإفريقية واجه السينمائيون الإفريقيون صعوبات هائلــة فى مهنتهم، وهى صعوبة يبدو أنه لا يمكن تخطيها، حتى إن صــنع العديــد مــن الأفلام الإفريقية يبدو أقرب إلى المعجزة.

كانت أكبر عقبة يواجهها السينمائيون هى نقص معدات التدريب السينمائى الحديثة، وما ينتج عنها من ضعف الإنتاج والمصادر التقنيــة. وإن العديــد مــن منتجى السينما يستخدمون ممثلين غير محترفين، ولأنه ليس لــديهم عــدد مــن الفنيين، فإن جودة الأفلام تكون فى بعض الأحيان ضعيفة للغاية. ولقد كانت هناك بعض المحاولات لتطوير مراكز التدريب السينمائى داخل إفريقيا، وعلى الأخص فى غانا وبوركينا فاسو، وإلى درجة أقل فى كينيا وتنزانيا، لكن هذه المحــاولات لم تنجح دائمًا فى تأسيس إمكانيات مــستمرة للتــدريب مــن أجــل المحتــرفين السينمائيين فى إفريقيا.

وفى غانا تأسست مدرسة السينما وتطورت بتشجيع مــن الــرئيس كــوامى نكروما بنفسه، واحتلت هذه المدرسة لفترة من الوقت مكانًا رائدًا، لتتــيح التــدريب للطلاب من كل أنحاء إفريقيا، ولكن الانهيار الاقتصادى ومشكلات أخرى أدت إلى إضعاف قاعدة الموارد التقنية والبشرية للمدرسة ــ وفى بوركينا فاســو اضــطر

المعهد الإفريقى للسينما ـــ ومكانه فى أوجادوجو ـــ إلى إغلاق أبوابه بسبب الأزمة المالية الفادحة.

وفى هذه الظروف، أصبح السينمائيون الإفريقيون يعتمدون بشكل متزايد على معاهد التدريب بالخارج، خاصة فى روسيا (معهد موسكو السينمائى)، وفرنسا (خاصة إيديك، والكونسيرفاتوار المستقل للسينما الفرنسية) وبلجيكا. ومع ذلك، فإن الاعتماد الكبير على التدريب فى الخارج قد يحد من حرية واستقلال السينمائيين الإفريقيين فى تطوير تناولهم الخاص لهذا الوسيط الفنى وموقفهم تجاهه.

لقد واجه السينمائيون الإفريقيون دائمًا مشكلات فى توزيع أفلامهم. واليوم لاتزال هذه المشكلات على نفس القدر من الصعوبة، حتى داخل إفريقيا ذاتها. فالتدخل الاحتكارى العالمى يعنى أن الإفريقيين لا يستطيعون مشاهدة أفلام إخوانهم الإفريقيين كما يريدون، فالأسواق السينمائية تجتاحها منتجات سينمائية يوزعها عدد قليل من شركات التوزيع القوية المملوكة لأجانب، من أمريكا وأوروبا وشبه القارة الهندية. إن هناك محاولات دائمة من جانب السينمائيين الإفريقيين لكسر هذا الاحتكار الصلب. ففى عام ١٩٦٩ تأسس "الاتحاد الإفريقى للسينمائيين) ـــ وهو منظمة عبر إفريقيا كلها ـــ للتحدى المباشر لسياسات الاحتكار القائمة، ومنذ ذلك الحين فإن عددًا من المنظمات السينمائية القومية والمحلية قد تأسست، والتى كان لها تأثير قليل ولكنه مهم على عملية الإنتاج والتوزيع السينمائى، فى إفريقيا. وفى بعض البلدان تدخلت الحكومات بتأميم دور العرض السينمائية وخلق هيئات لتقديم تسهيلات توزيع المنتجات السينمائية التى يصنعها سينمائيون إفريقيون.

وفيما يتعلق بالتوزيع فى الأسواق الخارجية، فإن السينما الإفريقية ما تزال على الهامش، على الرغم من وجودها المتزايد والفعال فى المهرجانات والمعارض العالمية. ومعظم دور العرض الجماهيرية فى أوروبا وأمريكا لم تعرض أبدًا فيلمًا إفريقيًّا واحدًا، وعدد الأفلام الإفريقية فى المؤسسات التعليمية والمؤسسات الأخرى ضئيل للغاية، وهناك حاجة ملحة لممارسات توزيع أكثر عدلاً فى الأسواق السينمائية الإفريقية والعالمية.

ولعل الأكثر إلحاحًا هو الحاجة إلى تطوير جودة الأفلام المنتجة فى إفريقيا، حتى تعزز من قوتها التنافسية فى الداخل والخارج. وليس هناك من شك فى أن ندرة المعدات التقنية الملائمة، ونقص الخبرة المدربة بين العاملين فى حقل الإنتاج تؤثر كثيرًا على قدرة السينمائيين الإفريقيين على المنافسة.

المهرجانات السينمائية

لعبت مهرجانات السينما الإفريقية التى تعقد داخل وخارج إفريقيا دورًا مهمًا فى شهرة المبادرات الإبداعية للسينمائيين الإفريقيين، وإن الجوائز الكبرى التى يحصل عليها بعض هذه الأفلام تخلق دائمًا تنافسًا صحيًا يؤدى إلى إنتاج المزيد من الأفلام الجيدة. والمهرجانات تشكل منتديات مؤثرة للحوار بين محترفى إنتاج السينما من جانب، وصناع الأفلام وتجارها ومتفرجيها من جانب آخر، وهى منابر نموذجية للترويج لتعاون إقليمى أو قارى، ولخلق سوق للأفلام الإفريقية، بتشجيع التجارة بين الدول الإفريقية وخلق فرص تصديرية.

وإن أكبر وأضخم مهرجان سينمائى إفريقى هو "مهرجان السينما والتليفزيون عبر إفريقيا" الذى يقام سنويًا منذ عام ١٩٦٩ فى أوجادوجو فى بوركينا فاسو.

وفى أكتوبر ١٩٩٣ عقد مهرجان سينما جنوب إفريقيا فى هيرارى فى زيمبابوى، وطبقًا لما يقوله مدير المهرجان كيث شيرى، فإن العدد الضخم للسينمائيين والجمهور من كل أنحاء إفريقيا يشير إلى تزايد النشاط السينمائى فى إفريقيا الناطقة بالإنجليزية، وكان نجاح المهرجان دليلاً واضحًا على المستقبل الناصع الذى ينتظر السينما الإفريقية بشكل عام.

سيمبينى أوسمان

(١٩٢٣ـ   )

لعل سيمبينى أوسمان هو أكثر السينمائيين الإفريقيين شهرة واحتراما، ولقد ألهم دوره الرائد المخرجين الآخرين فى السنغال وعبر القارة الإفريقية، وعرضت أفلامه عبر أنحاء العالم حيث نالت المديح. لقد كان روائيًا مشهورًا عندما ترك السنغال فى أوائل الأربعينيات لكى يدرس السينما لمدة عام، وعندما عاد بدأ فى اقتباس قصصه للسينما، ليعمل فى ظروف بالغة الصعوبة بدون دعم مالى أو تقنى أو بالقليل منهما. لقد كان سيمبينى فخورًا بتصوير الثقافة والتقاليد الإفريقية فى أفلامه، ولهذا السبب، فإن أفلامه يشار إليها أحيانًا بأنها فولكلورية. ومع ذلك، فإنه فى الوقت الذى كان يقتبس ويستخدم الأشكال والصور التقليدية، كان ملتزمًا تمامًا بمشكلات وصراعات إفريقيا المعاصرة.

هجر سيمبينى التعليم الرسمى وهو فى الرابعة عشر من عمره، وبدأ فى كسب قوته بالعمل فى إصلاح السيارات، وكنجار، وصياد، أما أغلب أوقات فراغه فقد كان يقضيها فى حضور عروض المجموعات المسرحية الجماهيرية الاجتماعية، والاستماع للحكائين الشعبيين التقليديين المعروفين باسم جريوت. وفيما بعد استخدم سيمبينى هذه المعرفة للثقافة السنغالية التقليدية فى كتاباته وأفلامه. وعلى سبيل المثال، فإنه فى الفيلم القصير "نياى" (١٩٦٤) استخدم الحكاء الشعبى، لكى يروى قصة فتاة فى الثالثة عشر من عمرها حملت من أبيها عمدة القرية، أن الحديث يؤدى إلى سلسلة من المآسى للفلاحين، فعلى الرغم من رفضهم للفتاة وطفلها، فإنهم لا يكشفون عن مشكلاتهم للإدارة الفرنسية الاستعمارية؛ لأن ذلك يحط من شأنهم فى عيون الغرباء. أن سيمبينى لم يستخدم الحكاء الشعبى كراوٍ محايد، لكنه يضعه داخل لعبة الدراما، ليسمح له بالتعبير عن مشاعره كعضو فى المجتمع القروى التقليدى.

وفى فيلم "فتاة سوداء" (١٩٦٦)، أول فيلم روائى طويل يصنع فى إفريقيا تحت الصحراء الكبرى، يعتمد سيمبينى على "تقاليد الأقنعة" السنغالية، وباستخدام صورة القناع، الذى يوحى بطقس كامل من الرقص والموسيقى، يبحث سيمبينى عن لغة سينمائية يروى بها ثقافته على نحو بصرى. يدور فيلم "فتاة سوداء" حول تجارب الحياة اليومية لخادمة إفريقية تدعى ديوانا، يأخذها مستخدموها معهم إلى فرنسا. وفى وحدتها المروعة، فإن ديوانا لا تجد العزاء إلا فى الشىء الوحيد ذى العلاقة بحياتها فى الوطن فى إفريقيا: قناع. وبينما يدور الفيلم فى أوروبا، فإنه يتخلله بقوة الصور الإفريقية المدهشة، حيث يلعب القناع ذاته دورًا رمزيًا ثقافيًا قويًا. أن ديوانا تقتل نفسها، ويعود القناع إلى عائلتها فى إفريقيا، وينتهى الفيلم بمشهد درامى، حيث يرتدى شقيق الفتاة المتوفاة القناع، ويطارد الرجل الفرنسى إلى خارج أرض المقاطعة الإفريقية.

وفى فيلمه الكوميدى "كسالا" (١٩٧٤) ـــ ولعله أفضل أفلامه ـــ يكتشف سيمبينى دور الساحر طبيب القرية التقليدى فى سياق إفريقى معاصر. أن رجل الأعمال متعدد الزوجات، الحاج أبدوقادر بيه، يكتشف أنه عاجز جنسيًا، ويحاول أن يجد العلاج بزيارة العديد من السحرة المعالجين، حتى يؤمن فى النهاية أنه مصاب بلعنة من شحاذ أعمى كان قد اغتصب منه أرضه. إن الشحاذ ينصحه بأن يتعرى لكى يبصق عليه كل الشحاذين المحليين على أمل أن تعود إليه قوته الجنسية. وعلى الرغم من أن الفيلم يسخر من كبرياء ونفاق رجل الأعمال الغنى والطبقات السياسية، فإن سيمبينى لا يبدى حنينًا أو عاطفة تجاه ممارسات السحرة المعالجين، لكنه يتيح للمتفرج أن يطور نظرة نقدية تجاه بعض عناصر المجتمع الإفريقى التقليدى.

إن العديد من أفلام سيمبينى تحمل رسائل سياسية وأخلاقية قوية؛ فأفلامه ذات بعد تعليمى باعتبارها "فنًا تحريريًا"، يحارب شرور المجتمع سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو ثقافية. أن فيلمه القصير "تاو" (١٩٧١) على سبيل المثال يدور حول شاب عاطل لا يستطيع أن يجد عملاً فى الميناء؛ لأنه لا يملك أن يرشو الحارس، وعندما

يحصل على المال اللازم، فإن الأعمال تنتهى، ليتعلم الحقيقة المريرة حول النظام الاجتماعى المعاصر، فلكى يبقى المرء على قيد الحياة يجب أن يكون شرطيًا، أو مخبرًا مقابل المال، أو عضوًا فى البرلمان. أما فيلم "نظام المال" (١٩٦٨) فقد كان كوميديا مريرة حول موظف سنغالى يعتمد بقاؤه اليومى على الطرق الفاسدة للعمل.

وبعد عرض "نظام المال"، واجه سيمبينى عاصفة من النقد من السلطات لفضحه المستويات المرعبة للبؤس والفقر بين مواطنى السنغال. وعبر حياته، كان على سيمبينى أن يواجه هذا النوع من النقد الرسمى والرقابة. ففيلمه "الشعب" (١٩٧٧) الذى يعكس تحول الشعب السنغالى إلى الإسلام، وحقارة النظام السياسى، اعتبر فيلمًا مرفوضًا من قبل الحكومة، ومنع من العرض لمدة ثمانى سنوات. يدور الفيلم فى القرن السابع عشر، ويركز على الصراع بين العادات التقليدية الإفريقية والثقافات الأجنبية الدخيلة، وهو يحلل ردود الأفعال ذات الأبعاد المتعددة للنزعات التقليدية الإفريقية عند دخول الإسلام والمسيحية والاستعمار.

ومثل بقية السينمائيين من إفريقيا تحت الصحراء الكبرى، فإن سيمبينى لم يقع فقط تحت طائلة الضغوط الرقابية من داخل إفريقيا، ولكن أيضًا من الممولين الأجانب، خاصة الفرنسيين، الذين كانوا يقومون بتقديم الموارد التقنية والمالية لتطوير السينما فى إفريقيا الناطقة بالفرنسية؛ أن فيلم "فتاة سوداء" تعرض للقمع من وزارة التعاون الفرنسية لأنه يلفت الانتباه لاستغلال الزنوج المهاجرين، الذين يقومون فى هذه الحالة بأعمال الخدم. أما فيلمه "إله الرعد" (١٩٧٢) فقد منع من العرض لمدة خمس سنوات بواسطة الفرنسيين، بسبب تصويره الانتقادى للحكم الفرنسى الاستعمارى، وعندما عرض تغيرت نهايته، بشاشة بيضاء بدلاً من اللقطة الأصلية التى تصور جثث الموتى فى أعقاب مذبحة.

إن سيمبينى واحد من أوائل وأفضل السينمائيين الإفريقيين، وقدم دورًا حاسمًا فى التطور التقنى والفنى والسياسى والسردى لسينما ما تحت الصحراء الكبرى، ليؤسس لهويتها فى ذهن الجمهور الإفريقى والأوروبى على السواء.

بى. فينسينت ماجومبى

من أفلامه:

القصيرة: "بوروم ساريت" (١٩٦٣)، "نياى" (١٩٦٤)، "تاو" (١٩٧١)

الطويلة: "فتاة سوداء (١٩٦٦)، "نظـــام المـــال" (١٩٦٨)، "إلـــه الرعـــد" (١٩٧٢)، "كسالا" (١٩٧٤)، "الشعب" (١٩٧٧)، "مستعمرة تايروى" (١٩٨٧).

السينما الإيرانية

بقلم: حامد نفيسى

حتى عام ١٩٣٠، عندما تم صنع أول فيلم روائى إيرانـى طويـل، كـان يسيطر على السينما الإيرانية إنتاج الأفلام غير الروائية. وقبل الحـرب العالميـة الأولى، كانت معظم الأفلام التسجيلية ممولة بواسطة العائلة المالكة والطبقات العليا كما كانت هذه الأفلام تعرض لهم، مما خلق نموذجًا لـسينما ترعاهـا الخاصـة. وكانت الأفلام ذاتها "بدائية"، تتألف من لقطات من أحداث جارية، ومشاهد من حياة العائلة المالكة، وكان معظمها من لقطات طويلة عامة.

تم تصوير أول فيلم إيرانى لاروائى فى أوسـتيند فـى بلجيكـا، فـى ١٨ أغسطس عام ١٩٠٠، عندما قام" استعراض للزهور" مؤلف من خمسين عربة ذات منصة مزدانة بباقات الزهور بتحية الشاه الزائر، وقد تم تصوير الحدث بواسـطة ميرزا إبراهيم خان أكاباشى، المصور الرسمى للبلاط، بكاميرا جومون كـان قـد اشتراها بأمر الشاه قبل أسابيع قليلة من باريس. وبعد عودتـه إلـى إيـران، قـام أكاباشى بتصوير احتفالات شهر محرم الدينية وبعض المناظر الأخرى مثل الأسود فى حديقة حيوانات العائلة المالكة. لقد كانت هذه الأفلام، بالإضافة إلـى الجرائـد السينمائية الفرنسية والروسية، تعرض فى منازل الطبقة الراقيـة وقـصر العائلـة الملكية خلال حفلات الزفاف والميلاد والطهور.

كانت دار السينما الجماهيرية الأولى فى إيران هى سـينما "سـولى" غيـر التجارية، التى أقيمت فى عام ١٩٠٠ بواسطة الإرسالية الكاثوليكية الرومانية فـى تبريز. أما النموذج الأول لسينما جماهيرية تجارية فقد جاء على يد رجل الأعمـال إبراهيم خان صحافباشى طهرانى، فقد استورد الأفلام من أوروبا وعرضـها فـى الفناء الخلفى لمحل التحف الخاص به، ثم قام فى نوفمبر - ديـسمبر عـام ١٩٠٤ بافتتاح أول دار عرض سينمائى فى طهران، لكنها لم تستمر طويلاً.

وكانت الأقليات الإثنية والدينية مهمة فى تطوير السينما الإيرانية الوليدة، وبالإضافة إلى ذلك فإن عددًا من الذين لعبوا دورًا فى هذه السينما تلقوا تعليمهم فى الخارج، وكانت لهم علاقات بطبقات الصفوة الحاكمة. وعلى الرغم من ظهور السينما التجارية، فإن السينما ظلت فى الأساس مقتصرة على عالم الطبقات العليا، سواء فيما يتعلق بمضمون الجرائد السينمائية أو مواقع العرض السينمائى. وكانت هناك ثلاثة أسباب على الأقل لاستمرار السينما التى ترعاها الصفوة، وكان الأول متعلقًا بالنموذج الذى وضع منذ البداية، حيث كان البلاط أو الحكومة يرعيان صناع الأفلام الذين يعرضون أفلامهم للطبقات العليا خصيصًا، واستمرت رقابة الدولة على الشرائط التسجيلية حتى الجمهورية الإسلامية المعاصرة. أما السبب الثانى فقد كانت الأبنية التحتية الاقتصادية والتقنية (مثل المعامل، وفصول دراسة التمثيل، ومدارس تدريب الفنيين، والقواعد التنظيمية للصناعة) والمطلوبة لدعم صناعة سينما محلية لم تتطور بعد. أما العامل الثالث فقد كان يتمثل فى الظروف الاجتماعية والمواقف الثقافية العامة التى كانت تقف فى وجه نمو هذه الصناعة المحلية، وكان هذا العامل يتضمن المعدل العالى للأمية، والاعتقاد بأن مشاهدة السينما سوف تؤدى إلى الفساد الأخلاقى، والتابوهات الدينية ضد الذهاب إلى السينما أو التمثيل، خاصة بالنسبة للسينما، وكان من الشائع الدعوة للرقابة الصارمة على الأفلام المستوردة.

وكان أول فيلم روائى إيرانى طويل هو "آبى ورابى" (١٩٣٠) من إخراج أفانيس أوهانيان، الإيرانى الأرمنى، وكان فيلمًا صامتًا بالأبيض والأسود من نمط الكوميديا، يصور مغامرات رجلين أحدهما طويل والآخر قصير. وكان فيلم أوهانيان التالى هو "حاجى أقا، ممثل السينما" (١٩٣٢)، وهو معقد من الناحية التقنية يتعامل فيما يشبه التأمل الذاتى مع اتهام السينما بأنها تسبب الفساد الأخلاقى، وهو يحكى عن رجل دين تقليدى (حاجىْ) الذى يتحول من كره السينما إلى الإعلان عن أهميتها فى تقدم العديد من الإيرانيين.

حقبة السينما الناطقة: ١٩٣٠ـ١٩٦٠

وبحلول الثلاثينيات كانت تعرض الجرائد السينمائية الناطقة الأجنبية (من باراماونت، وموفى تون، وأوفا، وباتيه). إن السينما الإيرانية لم تستفد فقط من تعدد الأعراق فيها، أو المهاجرين، أو التعليم الغربى للسينمائيين، ولكن أيضًا من خلال التبادل مع الدول المجاورة. وكانت الجريدة السينمائية الأولى الناطقة بالفارسية، التى عرضت على نطاق واسع فى إيران فى عام ١٩٣٢، تم تصويرها على يد مصور تركى فى تركيا، وفيها يظهر رئيس الوزراء الإيرانى محمد على فاروغى، يجتمع مع كمال أتاتورك ويلقى بكلمة قصيرة بالفارسية، وقد أدهشت المتفرجين الذين لم يعتادوا سماع الفارسية وهى تنطق على الشاشة.

أما أول فيلم روائى طويل ناطق باللغة الفارسية فقد كان "فتاة اللور" (١٩٣) الذى كتبه الشاعر الإيرانى عبد المحسن سيبنتا وأخرجه فى الهند أردشير إيرانى. كان الفيلم قصة حب ميلودرامية تمجد النزعة القومية الإيرانية، وحقق نجاحًا كبيرًا عند الإيرانيين، ليستمر سيبينتا من قاعدته فى الهند فى إنتاج وتصدير سلسلة من الأفلام التى تعتمد على الفولكلور والملاحم الإيرانية. لقد كانت هذه الأفلام فى أشكالها وتيماتها تشبه النمط السينمائى الهندى الجماهيرى للأفلام "الملحمية". أما أول فيلم روائى طويل ناطق بالفرنسية يتم إنتاجه داخل إيران فقد كان" عاصفة الحياة" الذى أخرجه إسماعيل كوشان فى عام ١٩٤٨، وبعد عام أخرج فيلمًا أكثر إتقانًا هو "سجين الأمير" (١٩٤٩). وكان نجاح أفلام كوشان التى صنعها فى "أستوديو بارس" سببًا فى التشجيع على إعادة إحياء صناعة سينما محلية، وظهور عدد من الشركات السينمائية الجديدة. كما شجع نمو إنتاج الأفلام الإيرانية السياسة الصارمة للرقابة فى بداية الأربعينيات، والتى أوقفت توزيع العديد من الأفلام الأجنبية. وعلى سبيل المثال، فإنه فى عام ١٩٤٠ تعرض ٢٥٣ فيلمًا للرقابة، جاء

١٥٩ منها من الولايات المتحدة، و٣٢ من ألمانيا، و٣١ من فرنسا، و ١٩ من بريطانيا. لقد كانت الرقابة تفرض على الأفلام التى تصور الثورات أو أحداث الشغب والإضرابات، بالإضافة إلى ما يمثل سلوكًا غير لائق، أو دعوات سلبية للسلام، أو مواقف معادية للإسلام.

وكان للصعود العالمى للولايات المتحدة عشية الحرب العالمية الثانية تأثير عميق على تطور السينما التسجيلية فى إيران؛ فقد كان جانب من سياسة الولايات المتحدة أن تكسب قلوب وعقول الدول غير الشيوعية، خاصة الدول مثل إيران التى تشترك فى حدودها مع الاتحاد السوفيتى، وبدأت وكالة الولايات المتحدة للمعلومات مشروعًا طموحًا لعرض وإنتاج الأفلام فى هذه البلدان. وتحت رعايتها، وهكذا، فإن فريقًا من السينمائيين ومعلمى السينما الأمريكيين (فريق جامعة سيراكوز) زار إيران فى بداية الخمسينيات لتأسيس معمل لتحميض وطبع الأفلام ١٦مللى، وتدريب إيرانيين على صنع أفلام تسجيلية وتعليمية. كما طور هذا الفريق أيضًا جريدة سينمائية مناصرة للشاه وللأمريكيين تحمل اسم (أخبار إيران)، عرضت بعضها فى دور العرض الجماهيرية عبر البلاد.

الفترة المعاصرة: ١٩٦٠-١٩٧٨

كانت الستينيات فترة مضطربة فى إيران، حين جلبت فى وقت واحد الحرية التى وعدت بها دولارات النفط وعولمة رأس المال، والقيود التى تسببت فيها بالفعل فى الدول غير الغربية. ولقد كان للتعزيز السياسى لنظام الشاه محمد رضا بهلوى تأثيرات تضمنت تزايد المركزية وتوسع جهاز أمن الدولة (الذى ساعدته وكالة المخابرات المركزية الأمريكية والموساد الإسرائيلى)، وكذلك زيادة تحكم الدولة فى صناعة السينما. أن الأفلام الواعية اجتماعيًا التى صنعها مخرجون شبان

درسوا فى أوروبا، واجهت منعًا رسميًا ومصادرة. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم فاروق جعفرى "جنون المدينة" (١٩٥٨)، الذى قدم تصويرًا واقعيًا للمناطق الجنوبية الفقيرة فى طهران، لم يتم منعه فقط، بل ــ طبقًا لما يقوله مخرجه ــ تم تدمير النسخة (النيجاتيف) السلبية الخاصة به.

بل إن الأكثر ضررًا لصناعة السينما المحلية كانت رغبة النظام فى تحديث إيران على الطريقة الغربية. أن هذا الطموح المحلى للشاه والصفوة الحاكمة واءمت المصالح العالمية للسينما الأمريكية وشركات التليفزيون لكى توسع أسواقها عبر المعالم. وهكذا فقد حلت المصالح والاهتمامات العالمية فى وسائل الإعلام الإيرانية بدلاً من المصالح الإقليمية. وبدأت الشركات الأمريكية فى بيع كل منتجاتها، بدءًا بالأفلام الروائية إلى البرامج التليفزيونية، ومن أجهزة الاستقبال التليفزيونية إلى الأستوديوهات، ومن الخبرة فى مجال وسائل الاتصال إلى تدريب الفنيين، وباختصار فإنهم لم يقوموا فقط ببيع المنتجات للمستهلك، بل باعوا أيضًا الأيديولوجيا للمستهلك. ويمثل تطور أول محطة تليفزيون إيرانية نموذجًا توضيحيًا لذلك، فقد تأسست المحطة على يد إيراج صابت، خريج إدارة الأعمال من هارفارد، التى كانت عائلته وكيلاً لشركتى آر سى إيه وبيبسى كولا. ولقد ساعدت الشركات الأمريكية فى التخطيط والتنفيذ للمحطة، وهو ما يعنى أنه على عكس ما حدث فى العديد من دول العالم الثالث، فإن نظام البث فى إيران لم يكن نظامًا غير تجارى تديره الدولة، وإنما نظام خاص ذو توجهات تجارية. لقد قام فنيو شركة آر سى إيه بتدريب فريق العاملين فى المحطة، وقامت وكالات الإعلانات الأمريكية باستيراد برامجها، التى كان معظمها أفلامًا لشركة إم جى إم ومسلسلات لشركة تليفزيون أن بى سى. وفى عام ١٩٦٦ استولت الحكومة على المحطة، وعززت من سيطرتها على البث، لكنها حافظت على بنائها التجارى.

ولكن على مستوى الاستقبال حافظت التأثيرات الإقليمية على قوتها فى السينما الإيرانية، وكانت الأفلام المصرية والهندية الميلودرامية التى تعتمد على

الرقص والغناء شديدة الجماهيرية فى إيران، كما أن انتشار سوق هذه الأغنيات عزز من جماهيرية هذه الأفلام وتأثيرها على المخيلة الجماهيرية. وأصبحت شركات الأسطوانات ومحطات الإذاعة التى تستورد هذه الأغنيات جزءًا من صناعة الثقافية الشعبية المتنامية، التى كانت مضامينها متأثرة إلى حد كبير بالسلع الغربية.

وفى نهاية الستينيات، فإن صناعة السينما المحلية، التى كانت تنتج أفلامًا ذات جودة منخفضة من أنماط الميلودراما والكوميديا وأفلام الفتوات، اهتزت فجأة بشدة مع عرض فيلمين أسسا نزعة جديدة أُطْلِق عليها فيما بعد "الموجة الجديدة". كان الفيلم الأول هو "قيصر" (١٩٦٩) لمسعود قيامى، وهو فيلم مصقول من نوع أفلام الفتوات يتصارع فيه الطيب والشرير، حيث يجسد الطيب التقاليد والثقافة الإيرانية، والشرير هو من ينتهك هذه التقاليد (وهو ما كان تراه بعض الدوائر يرمز إلى التغريب والعلمانية). وهكذا، فإن حبكة الانتقام فى فيلم عن الفتوة — التى تتضمن فى العادة دفاعًا عن امرأة من الأقارب — هذه الحبكة تضمنت شفرة يمكن قراءتها على أنها دفاع عن الأصالة الإيرانية. كما قوى قيامى أيضًا إيقاع النمط من خلال استخدام أسلوب سينمائى يعتمد على الحركة (الأكشن)، وزوايا كاميرا معبرة، وموسيقى مثيرة. أما الفيلم الثانى الذى هز صناعة السينما المحلية والجماهير على السواء فقد كان فيلم داريوش مهرجى "البقرة" (١٩٦٩) عن فلاح يفقد بقرته التى تمثل له مصدر الحياة، فيصاب بالجنون حتى إنه يبدأ فى تجسيد البقرة روحًا وبدنًا. لقد أحيا هذا الفيلم نزعة الواقعية الاشتراكية التى بدأها جعفرى قبل عقد من الزمن. أن تركيز فيلم "البقرة" على الفلاحين اعتبر عودة للجذور، كما أن معالجته الأمينة للحياة الإيرانية وأسلوبه الرقيق جعلا الفيلم يبدو هواء نقيًا جديدًا داخل صناعة السينما الإيرانية، بالإضافة إلى أن سيناريو الفيلم الذى كتبه أحد رواد الأدب المعاصرين، غلام حسين، استهل فترة جديدة من التعاون بين السينمائيين والكتاب.

لقد جسد فيلم "البقرة" أيضًا تناقضًا أصبح من السمات المميزة لحركة الموجة الجديدة، لقد كان من تمويل الدولة (وزارة الثقافة والفنون) كما أن الدولة هى التى فرضت عليه الرقابة والمنع لمدة عام (بواسطة نفس الوزارة). ربما كان يمكن تفسير ذلك من خلال المشاهدة العالية والمديح النقدى الذى ناله الفيلم فى المهرجانات العالمية، وهو ما فتح الطريق أمام دعم الدولة لهذا النوع من السينما بهدف الحصول على شهرة إيجابية عالمية للنظام الذى كان يتم انتقاده من خلال الطلبة الإيرانيين الموجودين بالخارج على نحو متزايد. أن هذا التحالف الصعب أنتج عددًا من الأفلام المهمة، مثل "زوج آهو" (١٩٦٦) لداود موالابور، و"انهمار المطر" (١٩٧٠) لبهرام بياظى، و"رجل البريد" (١٩٧٠) لمهرجى.

أعطت أفلام الموجة الجديدة قوة دافعة لأفلام أخرى كانت جزءًا من هذه الموجة، ولثقافة سينمائية معقدة تطورت بين أواخر الستينيات، وقيام الثورة فى ١٩٧٨-١٩٧٩. لقد تأسست محطة إم سى إيه ومحطة الإذاعة والتليفزيون الإيرانية، بإدارة أقرباء من أهل الثقة، واستفادا من الثورة النفطية القومية المتزايدة. وقد دعمت المحطتان الأفلام التسجيلية والروائية، واستفادت بقوة فى المهرجانات الثقافية من هذا النوع أو ذاك. كما أن نوادى السينما التى تديرها الدولة أو طلبة الجامعات عرضت وناقشت أفلامًا مشهورة، ونظمت مهرجانات عديدة، وأعطت الجوائز إلى المواهب المحلية، كما قدمت إليهم فرصة مشاهدة نماذج مهمة من الأفلام الأجنبية، وعرضت المراكز الثقافية للعديد من السفارات الأجنبية على نحو منتظم أفلامًا مهمة من إنتاج بلادها. ودخلت الحكومة الإيرانية فى مجال إنتاج الأفلام من خلال شركات تدار حكوميًا، وهو ما أدى إلى إنتاج بعض أفضل الأفلام فى تلك الفترة، وعلى سبيل المثال، فإن "مؤسسة التنمية الفكرية للأطفال والبالغين الشبان" أنتجت أفلامًا قصيرة مهمة مثل "هارمونيكا" (١٩٧٣) لأمير نادرى، بالإضافة على العديد من أرفع أفلام التحريك الإيرانية، كما أن شركة "تيليفيلم" وشركة "تنمية الصناعة السينمائية" أنتجت العديد من الأفلام الروائية المهمة.

وفى نفس الوقت، ومع هذه التطورات التى تتحكم فيها الدولة، فقد ازدهرت الثقافة السينمائية فى إيران مع ظهور قوة جماعية لمجموعة من السينمائيين الذين تلقوا تعليمهم فى الخارج، مثل هاجر داريوش، وبهمان فارمانارا، وفاروق جعفرى، الذين بدأوا التعاون مع الكتاب المعارضين للحكومة، مثل صادق شوبك، ومحمود دولت أبادى، وهوشانج جولشيرى، وسعيدى. وكانت الأفلام التى صنعوها تتحرك بعيدًا عن الأنماط التقليدية لصالح مزيد من الواقعية والعالم النفسى للشخصيات الفردية، وجودة تقنية أعلى. وتأسست مدرسة سينمائية داخل إيران، وشبكة لصنع أفلام سوبر ٨ مللى، (السينما الحرة)، وقامت هاتان المؤسستان بتدريب العديد من السينمائيين الجدد. وأخيرًا، فإن مجموعة مستقلة من السينمائيين من الموجة الجديدة، غير المرحبين بتدخل الدولة فى السينما، شكلوا "جماعة السينما الجديدة"، التى أنتجت فيلم سوهراب شاهد ساليس "طبيعة صامتة" (١٩٧٥) وفيلم بارفيز سيد "نهاية مغلقة" (١٩٧٩).

كما تم إنتاج العديد من أفلام الحركة الجديدة على نحو مستقل أو تجارى، مثل فيلم بايزا "الغريب والضباب" (١٩٧٥)، لكن تفوق عليها فى العدد الأفلام التى تم إنتاجها عن طريق الوكالات الحكومية أو شبه الحكومية. وعلى الرغم من تدفق هذه الأفلام المميزة ذات الجودة العالية، فإن الموجة الجديدة مثلت جزءًا يسيرًا من الأفلام التى أنتجت فى إيران خلال تلك الفترة. وقد تم صنع ما بين ٤٥ إلى ٧٠ فيلمًا كل عام كان الأغلب الأعم منها طبقًا لتوليفة التسلية الهروبية.

وعلى الرغم من هذه الثقافة السينمائية التى تبدو نشطة، فإنه مع منتصف الخمسينيات بدأت القاعدة الاجتماعية والاقتصادية لصناعة السينما فى التداعى، وتسببت قوانين الاستيراد فى أن يكون من المربح أكثر أن تستورد الأفلام بدلاً من إنتاجها محليًا، وكان حوالى ربع عائدات شباك التذاكر يذهب إلى الضرائب، كما كان التضخم يرفع أسعار الفيلم الخام والمعدات والخدمات والأجور، بينما صدر

مرسوم إمبراطورى يحافظ على أسعار التذاكر منخفضة بالنسبة لمعظم أشكال الترفيه الجماهيرية. وكانت أسعار الفائدة عالية، وكان حتى الفيلم القصير فى فترة الانتظار بين استكمال صنعه وعرضه قد يؤدى بمنتج الفيلم إلى الإفلاس، كما أن اتساع الرقابة على الموضوعات السياسية قد يعنى أن الأفلام المنتهى صنعها قد تنتظر شهورًا طويلة، أو حتى أعوامًا لكى تحصل على تصريح بالعرض. أن ذلك لم يعرض للخطر فقط القدرة المالية للمنتجين، لكنه دفع بالمخرجين إلى حالة من الخوف تجاه الموضوعات التى يعالجونها. ومن المفارقات الساخرة أن ظهور أفلام الموجة الجديدة كان له أثر عكسى غير مباشر على إنتاج الأفلام المحلية؛ لأنها فرقت القطاعات الجماهيرية. فكان جزء من الجمهور قد أصيب بالملل من أفلام توليفة الغناء والرقص، فذهب يبحث عن أفلام الموجة الجديدة، لكن صانعيها كانوا يخيبون توقعاتهم؛ لأنهم لم يستطيعوا العمل فى ظل الرقابة الصارمة. ولأن صناع الأفلام كانوا يحاولون مراوغة هذه الرقابة من خلال أفلام تقدم تنازلات كبيرة، أو استخدام لغة سينمائية شديدة الصعوبة، فإن الجمهور تحول إلى الأفلام الأجنبية. بالإضافة إلى ذلك، فإن التدخل الحكومى المباشر فى صناعة الأفلام أضاف مستوى جديدًا إلى المنافسة، مما أدى إلى تقويض النمو الصحى لصناعة سينما مستقلة ذات توجهات تجارية.

ولكى تواجه هذه الفوضى فى الصناعة، فإن الحكومة قامت فى عام ١٩٧٦ باتخاذ إجراءات لإحياء إنتاج السينما الإيرانية، من خلال رفع سعر التذكرة بنسبة ٣٥ بالمئة، والاستثمار فى صفقات الإنتاج المشترك مع الشركات الأوروبية والأمريكية. وصنعت هذه التغيرات بعثًا قصير الأجل فى الإنتاج المحلى، لكن خلال عام واحد حدث اضطراب سوف يؤدى إلى أن تكون الثورة الاجتماعية فى الطريق، وكانت السينما جزءًا من هذه الاضطراب.

حقبة ما بعد الثورة: ١٩٧٨-١٩٩٤

فترة الانتقال

في الأيام الأولى للثورة، أدينت السينما بسبب حالة من الشعور العام بأنها كانت تدعم نظام الشاه في مشروعاته للتغريب. واتهم التقليديون السينما بأنها أصبحت وكيلاً للاستعمار الثقافي الغربي لإيران، وهكذا كانت السينما هدفًا لغضب الثوريين. وفي أغسطس عام ١٩٧٨، هلك حوالي ٤٠٠ متفرج في حريق متعمد لدار سينما ركس في عبدان، وبعدها أصبح حرق دور العرض جزءًا متكاملاً مع تفكيك نظام الشاه. ومع تكوين الحكومة الإسلامية في عام ١٩٧٩، تم تدمير ١٨٠ دار عرض عبر البلاد، مما أدى إلى نقص في عدد هذه الدور ما تزال السينما الإيرانية تعاني منه حتى الآن. وكجزء من عملية التطهير تلك، تم تقليص الاستيراد، وتمت مراجعة الأفلام الأجنبية التي كان قد تم استيرادها بالفعل، لكن أغلبها لم يستطع التواؤم مع القيم الإسلامية المتنامية. ومن بين إجمالي ٨٩٨ فيلمًا أجنبيًا تمت مراجعتها خلال تلك الفترة، رفض ٥١٣ فيلمًا معظمها من الغرب. وبالمثل، فإنه أعيدت مراجعة ٢٢٠٨ أفلام منتجة محليًا ورفض التصريح بعرض ١٩٥٦ منها، وكان يتم إعادة توليف الأفلام بحذف مشاهد العري، أو كل ما يتعارض مع الاحتشام حتى تصبح الأفلام ملائمة للعرض، وعندما كان القطع يؤدي إلى تشوش السرد، فإنه كان يتم تسويد الأجزاء العارية من الجسم في كل كادر. كما أن السيناريوهات الخاصة بالأفلام الجديدة تعرضت لنفس هذه العملية الصارمة، ولم يكن أكثر من ٢٥ بالمئة منها يحصل على الموافقة الرقابية. وتعرض الممثلون والسينمائيون وفنانو الترفيه إلى عملية "التطهير"، التي كانت تتضمن اتهامات قانونية، أو السجن، أو المصادرة لممتلكاتهم، ومختلف أنواع الرقابة بما فيها منع ظهور وجوههم أو أصواتهم أو أجسادهم على الشاشة. وسادت حالة من عدم اليقين حول المسموح به مما أدى إلى غياب عام للمرأة من الأفلام.

لم يصنع خلال هذه الفترة إلا عدد قليل من الأفلام الجيدة، لكن كان من بينها فيلم نادرى "البحث" (١٩٨٢) وفيلم بايزى "أنشودة تارا" (١٩٨٠) بالإضافة إلى فيلمه "موت يزدى جيرد" (١٩٨٢) التى منعت جميعًا. وفى أعقاب الثورة هرب بعض السينمائيين من البلاد، ليصبح هناك فريق كامل من السينمائيين الإيرانيين فى المنفى. وحتى لو استطاعوا العمل فى دول عديدة، فإنهم صنعوا ما يمكن أن نطلق عليه نمط "فيلم المنفى"، الذى يصور صدمة ومأساة الابتعاد عن الوطن ومشكلة تكوين الهوية.

فترة تماسك الثورة

لم يكن قادة الثورة من رجال الدين معارضين للثورة "فى حد ذاتها"، لكنهم كانوا معارضين لما أَطلْق عليه آية الله خومينى "إساءة استخدامها" على يد نظام الشاه من أجل إفساد وإخضاع الإيرانيين. ومن أجل ضمان استخدام السينما "على نحو صحيح"، فإن المجلس التشريعى أقر مجموعة من التشريعات المهمة التى تحكم عرض الأفلام وشرائط الفيديو، ومنح وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامى مهمة فرض هذه التشريعات. وكما حدث قبل الثورة، فإن تعزيز وتماسك النظام السياسى استلزم تماسك الثقافة، لتؤسس الوزارة مؤسسة سينما الفارابى لكى تنظم وتتحكم فى استيراد وتصدير الأفلام، وتشجع الإنتاج المحلى. لقد اشتملت العديد من التشريعات على التأكيد على تضمين "القيم الإسلامية" فى مضامين الأفلام، بالإضافة إلى تشجيع إنتاج الأفلام الجيدة، وتم تخفيض الضرائب البلدية على الأفلام المحلية، وزيادة أسعار التذاكر، واستيراد المعدات والفيلم الخام والكيماويات بالأسعار الحكومية للعملات الأجنبية (بدلاً من سعر السوق الحرة الذى كان أعلى بقيمة عشرين ضعفًا)، واستطاع المنتجون وأصحاب دور العرض أن يكون لهم صوت فى اختيار الأفلام لدور العرض. لقد كانت كل هذه الإجراءات تركز

السلطات التشريعية والتنفيذية داخل وزارة الثقافة، لكنها أدت أيضًا إلى أن تكون صناعة السينما أكثر عقلانية، وفى هذه الفترة زاد عدد الأفلام المنتجة سنويًا على ثلاثة أضعاف، ففى عام ١٩٨٣ أنتج ٢٢ فيلمًا روائيًا طويلاً، ليزيد العدد إلى ٥٧ فيلمًا فى عام ١٩٨٦، وبدأ سينمائيون جدد ـ بالإضافة إلى بعض القدامى من فترة الشاه ـ فى صنع الأفلام الجيدة، التى تتضمن فيلم بايزى "باشو، الغريب الصغير" (١٩٨٥)، ونادرى "الجارى" (١٩٨٦)، ومهرجى "المستأجرون" (١٩٨٦)، ومن بينهم المخرجين الذين ظهروا فى فترة ما بعد الثورة محسن مخملباف بأفلام مثل "البائع المتجول" (١٩٨٦)، والتى أثارت الكثير من الجدل والحيوية.

وبدأ وجود المرأة فى السينما يعود مرة أخرى على نحو متزايد، ولم تكن صورتها بسيطة أو أحادية البعد، ولكنها مشحونة باعتبارات معقدة دينية وأيديولوجية وسياسية وجمالية. وتطورت قواعد جديدة للغة السينمائية، تتضمن تكوين اللقطة، والتمثيل، وقواعد التلامس أو النظرات المتبادلة بين الممثلين من الرجال والنساء. لقد شجعت هذه القواعد فى جوهرها "التهذيب" فى المظهر والتمثيل، وأسست "النظرة الجانبية" بدلاً من تبادل النظرات المباشرة، خاصة إذا ما كانت تتعلق بالرغبة الجنسية.

آلام النضج: ١٩٨٧-١٩٩٤

أدى النجاح التجارى للأفلام ذات الجودة العالية بالمصارف إلى منح قروض طويلة الأجل للإنتاج السينمائى، لتضع أجزاء من الصناعة على أرض مالية أكثر استقرارًا. ووضعت وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامى نظامًا لتقييم الأفلام يفضل الأفلام ذات الجودة العالية، حيث كانت تعرض فى دور العرض الراقية فى المواسم السينمائية المفضلة ولفترة عرض طويلة، وهو ما كان يزيد عائداتها فى

شباك التذاكر. كما شجعت الحكومة أيضًا التصوير بأسلوب الصوت المتزامن بأن منحت السينمائيين الذين يستخدمون هذه الطريقة ثلثًا زائدًا من الفيلم الخام بالأسعار الحكومية الرخيصة، وكان ذلك يستهدف التغلب على رداءة الصوت عندما يتم تسجيله فى فترة لاحقة على التصوير. وهكذا دخلت الأفلام المنتجة محليًا إلى المهرجانات السينمائية العالمية بقوة، وحصل العديد منها على الإعجاب، ومن بينها فيلم مخملباف "زواج المباركين" (١٩٨٨)، "كان ياما كان فى السينما" (١٩٩٢)، وفيلم سعيد إبراهيميان "الرمان والقصب" (١٩٨٨)، وقيامى "أنياب الثعبان" (١٩٩٠)، ومهرجى "المدرسة التى ذهبنا إليها" (١٩٨٩)، و"هامون" (١٩٩٠)، وكيروستامى "واجب منزلى" (١٩٨٨) و"لقطة قريبة" (١٩٩٠) و"تستمر الحياة" (١٩٩٢)، وبايزى "المسافرون" (١٩٩٢).

وتحركت المرأة من خلفية القصص واللقطات إلى المقدمة، وتحررت قواعد اللغة السينمائية الصارمة التى قلصت علاقة المرأة بالرجل داخل قصة الفيلم. أن "النظرة الجانبية" أصبحت أكثر مباشرة وتركيزًا، وتكون أحيانًا محملة بالرغبات الجنسية. وظهرت مخرجات للأفلام الروائية أكثر من كل اللائى ظهرن فى العقود السابقة، ومن بين أفضل أعمالهن فيلم ركشان بنى اعتماد "خارج الحدود" (١٩٨٧) و"نرجس" (١٩٩٢)، وبوران ديراخ شانده "طائر السعادة الصغير" (١٩٨٩)، وتاهمينى ميلانى "ما هو الجديد؟" (١٩٩٢).

ومع ذلك، وكما حدث فى فترة الشاه، فإن الرقابة ظلت مشكلة كبرى للسينمائيين، فمن أجل الحصول على تصريح بالعرض، يجب أن تمر الأفلام على أربعة مراحل من إصدار الموافقة، تتضمن الموافقة على ملخص الفيلم، والسيناريو، وفريق التمثيل، وفريق الفنيين، والفيلم النهائى، وقد حذفت مرحلة الموافقة على السيناريو للمرة الأولى فى إيران فى عام ١٩٨٩، خاصة بالنسبة للسينمائيين الذين حصلوا فى فيلمهم السابق على تقديرات جودة عالية. وعلى الرغم

من أن الهدف من هذه العملية كان تشجيع الأفلام ذات الجودة، فإنه كان لها تأثيرها السيئ فى أنها حركت الرقابة من الخارج إلى الداخل، عندما دفعت السينمائيين إلى نوع من الرقابة الذاتية. وبسبب هجوم المحافظين على التحرر الصورى الذى منحته هذه الطريقة، فإنه تم الحفاظ عليه حتى عام ١٩٩٢. وعلى الرغم من أن النقد السياسى والاجتماعى كان موجودًا فى الأفلام، فإنه تم فرض نوع من الحرص على عدم إثارة المؤسسة الدينية أو العقائد أو الشخصيات الدينية التراثية، وهذا مما أدى إلى ما يشبه عدم التعرض مطلقًا للإسلام الرسمى فى مجمل أفلام ما بعد الثورة ذات الجودة العالية.

وفى خلال تلك الفترة نشطت بنى تحتية مالية وتنظيمية وتقنية وإنتاجية، ضرورية للحفاظ على عدد عالٍ من الأفلام المنتجة، ومع ذلك، وعلى الرغم من النجاح الكبير لهذه البنى التحتية، فإن مضاعفة عدد السكان خلال ١٥ عامًا إلى ما يزيد على ٥٦ مليونًا، والرخص النسبى لأسعار تذاكر السينما بالمقارنة مع أشكال الترفيه الأخرى، والجماهيرية الكبيرة للسينما، أدت جميعا إلى إلقاء الضوء على بعض أوجه النقص البنائية فى القطاعات الأخرى من الصناعة، فلم تتم إعادة بناء دور العرض التى دمرت خلال فترة الغضب الثورى، وحتى لو كان هذا قد حدث، فإن عددها لن يستوعب عدد السكان المتضخم. ففى بداية عام ١٩٩٣ كانت هناك ٢٦٨ دار عرض عبر البلاد، أى دار عرض واحدة لكل ٢٠٩ آلاف مواطن، كما أن حالة صالات العرض والأجهزة الخاصة بعرض الصورة والصوت أصبحت متهالكة تمامًا. أن إهمال هذا القطاع من الصناعة أدى إلى أثر سلبى عميق، حتى إن القادة الدينيين المحافظين، مثل المتحدث باسم البرلمان، أعربوا عن الحاجة لاتخاذ إجراءات عاجلة. ومع ذلك، فإن الحاجة لتوفير المال الضخم اللازم لتجديد دور العرض الموجودة، وبناء دور عرض جديدة، جاءت فى وقت يعانى فيه الاقتصاد الوطنى من الاضطراب، مما اضطر البلاد إلى اقتراض المال للمرة

الأولى منذ قيام الثورة من الحكومات الأجنبية والبنك الدولى. وفى أعقاب الحرب مع العراق (١٩٨٠-١٩٨٨) وحرب الخليج [الأولى] (١٩٩٠-١٩٩١)، حاولت الحكومة أن تعيد بناء الاقتصاد بينما لا تزال تواجه المقاطعة التى تقودها أمريكا. أن هذه المحاولات خلقت نوعًا من الهلع فى صناعة السينما، خاصة فيما يتعلق بتوحيد النظام الثلاثى لأسعار صرف العملات الأجنبية، الذى أدى إلى إزالة الدعم الجزئى الذى كانت تقدمه الحكومة لصناعة السينما. وماتزال الآثار على المدى الطويل لهذه السياسات فى رحم المستقبل.

ومع ذلك، فإن الأزمة أعمق من مجرد عدم كفاية نظم العرض والتوزيع، فمما زاد من تفاقمها وجود أطباق الاستقبال الرخيصة عبر الأقمار الاصطناعية التى تتيح استقبال العديد من القنوات، بعضها من الدول المجاورة مثل تركيا المعارضة لسياسات الحكومة الإسلامية فى إيران. ونوقشت العديد من الحلول علانية، ومن بينها البناء السريع والضخم لدور عرض جديدة سواء لعرض السينما والتليفزيون، وبناء مجمعات تضم عددًا من دور العرض فى مكان واحد، والإعلان الدائم والملح عن الأفلام، وإيقاف الحظر الرسمى عن مسجلات الفيديو كاسيت وشرائط الفيديو ـــ وهو الحظر الذى لم يكن فعالاً أبدًا وأدى إلى سوق سوداء تتداول شرائط فيديو سيئة الجودة مهربة من الخارج. كما أن سلطات البث التليفزيونى أيضًا وافقت على استخدام أقمار اتصالات اصطناعية لمد تغطية البث فى كل أنحاء البلاد (وأيضًا إلى المناطق المجاورة، وعلى الأخص جمهوريات وسط آسيا)، مما يعزز من عدد القنوات ويخلق نظام الكيبل التليفزيونى. أن هذه الثورة الواسعة فى نظم التوزيع والعرض والتوصيل للأفلام والتليفزيون والفيديو، فى فترة من التقلص المالى للبلاد، يعنى أن صناعة السينما لا يجب عليها فقط أن تصل إلى الأعداد التى تزداد تضخمًا من السكان داخل البلاد، ولكن يجب عليها أيضًا أن تخلق سوقًا عالميًا لمنتجاتها. أن هذا يتطلب ضرورة دخول التوزيع

التجارى للأفلام فى الخارج. أن هذا السيناريو متعدد الأوجه للتغيير ــ وهو ما يعادل ثورة حقيقية فى وسائل الاتصال بقدر عمق الثورة الاجتماعية ضد الحكم الفردى التى حدثت منذ فترة قريبة ــ يمكن أن يتحقق فقط لو استطاعت الحكومة وصناعة السينما أن يحشدا رؤية، وإرادة سياسية، واستقرارًا اجتماعيًا، ونموا اقتصاديًا، تكفى جميعًا للإبقاء على الصناعة حتى يأتى اليوم الذى تستطيع فيه الاعتماد على نفسها. لكن التاريخ القريب مع ذلك يوحى بأن الإرادة السياسية والاستقرار الاجتماعى ــ مثل صحة الاقتصاد ــ هى سلع هشة فى إيران.

الهند: تكوين الأمة عن طريق السينما

بقلم: أشيش راجادياكاشا

فى عام ١٩٧١ تفوقت الهند على اليابان عندما أصبحت أكبر منتج فى العالم للأفلام الروائية الطويلة، التى بلغت فى هذا العام ٤٣١فيلمًا. لقد حققت الهند نمـوًا مضطردًا خلال الستينيات، ليزداد الازدهار فى العقد التالى ليصل العدد رقم قياسى فى عام ١٩٧٩ بعدد ٧٠٠ فيلم. ولقد أظهرت دراسة لليونسكو فى عام ١٩٧٥ عن جمهور السينما أن الهند هى الدولة الوحيدة فى العالم الثالث التى لـديها جمهـور للأفلام المحلية أكثر من جمهور الأفلام المستوردة. فبينما ظلت الأفـلام الأجنبيـة على الهامش من قطاع التوزيع السينمائى فى الهند، وأعلن "اتحاد تصدير الأفـلام فى أمريكا" مرتين مقاطعته للسوق الهندية، فإن مبيعات الأفلام الهندية فـى شـمال إفريقيا والشرق الأوسط والشرق الأقصى (مثل ماليزيا) حققت معدلات تتـساوى، وتكاد أن تتفوق فى بعض الأحيان على الأفلام الهوليوودية فى تلك المناطق.

ومن الطبيعى أن السينما الهندية تعنى أشياء مختلفة عديدة للقطاعات المختلفـة من الجمهور، وقد تطورت لتصبح قوة ثقافية مستقلة إلى حد كبير عن دعم الدولـة، وعاشت دون أى دعم مالى (فيما عدا مناطق كارناتاكا، وأندرا براديش، وأوريـسا)، وعانت من نظام ضرائبى يعوقها بدلاً من أن يساعدها على النمو. وقـد لا يـستطيع التيار السائد أن يزعم كثيرًا أن له وضعًا ثقافيًا "رسميًا"، لكن له استخداماته السياسية. وكان للسينما فروع صناعية متنوعة، مثل الإعلانات التجاريـة، ومجـلات هـواة السينما، وصناعة الأسطوانات الموسيقية، وجزء مـن تجـارة الروايـات الـشعبية، والعديد من القنوات التليفزيونية التى بدأت مع قناة فيفيد باراتى لشركة "راديـو كـل الهند" التى تقدم "التسلية الخفيفة" وبدأت فى عـام ١٩٥٧، ثـم محطـة دوردارشـان (المملوكة للدولة) التى بدأت فى التسعينيات وتقدم مختلف أنواع البـرامج، وقنـوات تليفزيون الكيبل (خاصة زى تشانيل). وبالنسبة للعديد من الهنود المهاجرين الـذين لا يملكون اتصالاً مع ثقافة وطنهم، فإن السينما توفر لهم هذه الإمكانية، لتصبح المصدر

الرئيسى للغة الشتات الثقافى، فى بريطانيا على سبيل المثال، من روايــات ســلمان رشدى إلى موسيقى الأباشى الهندية، فالفن الأسيوى يعتمد على، ويعلق على، ويقتبس عن، مجموعة مختلفة من الأهداف الثقافية.

وإلى حد كبير، فإن البناء الضخم للسينما الهندية قد تم تصنيفه منذ الستينيات فى خطابه الجماهيرى إلى قسمين: "الفيلم الهندى" و"سينما سايتاجيت راى"، والقسم الأول هو الأفلام النمطية ذات توليفة الغناء والرقص التى تصنع من خلال اثنتــى عشر لغة، وتمثل مختلف النزعات القومية والثقافية فى التيار السائد، أمــا القــسم الثانى فهو أفلام عالية المستوى تضم مجموعة متنوعة من المخرجين الــذين يــتم الاحتفاء بهم لأن لهم "جذورا" ثقافية فى سياقهم. لقد عاشت هاتان النوعيتــان مــن خلال إستراتيجيات تسويقية تهدف إلى التوجه إلى عشاق كل نوعية.

وفى الحالتين، فإن من الواضح أن المكون الرئيسى هو "الأمة"، وفى الحقيقة أنه لا يمكن الحديث عن السينما الهندية دون الخوض فى علاقتها بالحركة الثقافيــة شديدة الأهمية للقومية الهندية، والتحول أو إعادة التوجيه ليوتوبيا قومية فى مختلف أنواع الممارسات الثقافية بعد الاستقلال، وهو الأمر الذى تحقق من خلال تكــوين "الأمة" الموعودة التى تمثلت فى الدولة الهندية.

تحولات ما بعد الحرب

أعلنت الهند عن نفسها كجمهورية ديمقراطية رئاسية فى عام ١٩٥٠، وعلى الفور أسست سلسلة من المعايير للتدخل فى صناعة السينما التى كانت فــى حالــة ازدهار منذ انتهاء الحرب. كان الإجراء الأول هو قيام نهرو بتكوين لجنة التحقيق السينمائية، التى أصبحت أول بيان رسمى عن قطاع الاستثمار الحر المستقل الــذى أصبح بديلاً عن الأستوديوهات القديمة لما بعد الحرب. أن البيان أو التقرير يلاحظ أنه فى أثناء الحرب العالمية الثانية:

"انتشرت عادة الذهاب إلى السينما بسرعة بين الجماهير بعد زيادة القدرة الشرائية لكل الطبقات. وخلال ثلاثة أشهر من انتهاء الحرب، فإن قيادة الصناعة تغيرت من المنتجين القدامى الراسخين إلى تنويعة مختلفة من أصحاب القرار، مثل النجوم البارزين، والممولين أصحاب المطالب الخاصة، والموزعين الباحثين عن الأرباح، وهكذا فإن الإنتاج السينمائى ــ الذى كان مزيجًا من الفن والصناعة والاستعراض ــ أصبح مجالاً للباحثين المضللين عن الثراء السريع".

لقد كانت هناك على الأقل ثلاثة اتجاهات أقامت عليها اللجنة آراءها: الأول هو الهدف المباشر للهجوم، وهو تلك النوعية الجديدة من الأموال التى كانت تتدفق إلى صناعة السينما. أما الاتجاه الثانى فكان سياسة الحكومة المتزايدة لتحديد نوع السينما التى يجب عليها أن تدعمها، وهى التى كانت تتضمن جناح البروباجندا، المسمى "قسم الأفلام"، بالإضافة إلى سينما اليسار القومى الذى رأى نفسه باعتباره المطالب الشرعى بدعم الدولة بعد الاستقلال. والاتجاه الثالث كان مسألة النمط الفيلمى، التى أحاطت بنزعة الثقافة القومية الشاملة لكل الهند، كما تقدم فى السينما "الهندية" (التى سوف تعنى هنا: الناطقة باللغة الهندية، لأن فى الهند مئات اللغات المختلفة ــ المترجم)، ويتم نسخها إقليميًا بعد الآخر من خلال مراكز إنتاج "إقليمية" تسعى إلى سوق السينما "الهندية" بينما تحاول فى الوقت ذاته أن تمتد بالجدل حول القومية إلى الإقليمية، خاصة فى جنوب الهند.

وفى منتصف الخمسينيات كانت الشركات الكبرى قد أغلقت أبوابها وعرضت مبانيها للإيجار، مثل شركة برابات، التى لم تستطع أن تتغلب على فقدان مخرجها الرئيسى فى شانتارام، لكى تصنع فى حالة من الهلع بعض المحاولات لكى تدخل إلى التيار السائد فى بومباى أفلام مثل فيلم شركة يشوانت بتكار "إيجى بادو" (١٩٤٧) والذى كان أول أفلام الممثل ديف أناند الذى سوف يصبح فى المستقبل نجمًا، لكن الشركة أغلقت أبوابها فى عام ١٩٥٣، كما فعلت شركة "المسارح الجديدة" فى عام ١٩٥٥، بينما قامت شركة "بومباى للأفلام

الناطقة" بالتحول إلى مصنع للأفلام الخفيفة باسم "فيلميستان"، مثلما فعلت شركة "فاوهينى" التى تحولت إلى "فيجايا". وفى الوقت ذاته سحبت الدولة تحكمها فى الفيلم الخام (وهو التحكم الذى فرض فى عام ١٩٤٣ خلال الحرب)، وقفز الإنتاج من ٩٩ فيلمًا فى عام ١٩٤٥ إلى ١٩٩ فيلمًا فى عام ١٩٤٦، وإلى ٢٨٠ فيلمًا فى عام ١٩٤٧، وهو العام الذى شهد أيضًا تأسيس أستوديوهات يودايا فى كيرالا، وهى المنتج الرئيسى لأفلام "مالايالام" لعقود طويلة قادمة. وفى العام التالى ١٩٤٨ عرض فيلم "شاندرا ليكا" للمخرج إس إس فاسان، فى كل أنحاء البلاد، لكى يصبح أول فيلم قومى يحقق نجاحًا تجاريًا هائلاً خارج بومباى وكالكوتا. كما شهد عام ١٩٤٩ مولد حزب "درافيدا مونتيرا كازاجام" فى منطقة التاميل، الذى يتألف أساسًا من أبناء صناعة السينما، الذين استخدموا دعم الأستوديوهات مثل شركة "إيه فى إم" (التى بدأت فى عام ١٩٤٧) لكى تمثل الحجة السياسية للنزعة الإقليمية الجماهيرية. وعبر كل الهند، فإن الحركات الإقليمية مثل ماهاجوجارات، وساميوكتا ماهارشترا، وأكاندا كارناتاكا، سيطرت على صناعة السينما فى أقاليمها لتصنع الأفلام بلغات هذه الأقاليم.

اتحاد مسرح الهند الشعبى

كانت الأيديولوجيات المتنافسة التى عززت تقرير لجنة السينما هى تنويعة تنتمى بوضوح إلى فترة ما بعد الاستقلال. وكان العديد من هذه الأيديولوجيات يتعامل ــ على بعض المستويات ــ مع الدعاوى التى تدور حول الأصالة: التجذر فى الواقعية فى مواجهة ثقافة الجماهير المحلية، واليوتوبيا القومية فى مواجهة المكونات الإقليمية للقومية. وفى ذلك الوقت، فإن جزءًا كبيرًا من الأرضية الأخلاقية التى تناقش قضية التقسيم كان بتأثير من "اتحاد مسرح الهند الشعبى" (إيبتا)، وهو حركة مسرحية (وسينمائية) مدعومة من الحزب الشيوعى، وكانت

جذور هذه الحركة تكمن فى "اتحاد الكتاب التقدميين" الـذى يقـوم علـى مبـادئ الحركات الأوروبية لمقاومة الفاشية فى فترة ما قبل الحـرب. وهكـذا عرضـت مسرحية بيجون باتاشاريا "نابانا" (١٩٤٤) التى كانت مـسرحية تـسجيلية شـديدة الواقعية تعالج مجاعة البنجال المأساوية التى قتلت ما يزيد على ٥ ملايين شـخص فى عام ١٩٤٣، وكانت هذه المسرحية نقطة انطلاق الحركة فى اتجـاه راديكـالى جديد. وتطورت "إيبتا" عبر أجزاء كبيرة من الهند، بما فيها آسام، وكيرالا، وأندرا براديش، ومهاراشتارا، والبنجاب، وكانت تلتزم فى وقت واحـد بفـن الجمـاهير المحلى الممتزج بالتقاليد الفولكلورية، وخطاب سياسى معاصر، ونزعـة طليعيـة عالمية رأت فى التجارب الأولى لبريخت وبيسكاتور إمكانية لتناول مواقف ما بعد الحرب وما بعد الاستقلال، مثل نزعة تحويل الأشياء إلى سلع للسوق، بالإضـافة إلى الأفكار الجديدة حول نزعة "المؤلف" التى كان عليها الآن أن تسير جنبًا إلـى جنب مع سياسة الدولة حول السينما.

ودخلت "إيبتا" حقل السينما مباشرة مع الفيلم الأول لكيه إيه عبـاس "أبنـاء الأرض" (١٩٤٦)، لترفع شعارها الشهير "مسرح الشعب من بطولة الشعب". لقـد مزج الفيلم بين مسرحية "نابانا" ورواية كريشن شاندر لكى يحكـى القـصة التـى سوف تصبح تعويذة الواقعية القومية التى سوف تأتى لاحقًا: قصة عائلـة بنجاليـة مهاجرة إلى المدينة، ونضال أفرادها فى اتجاه النزعة التعاونية، وإيمانهم بالمستقبل الاشتراكى. وبعد هذا الفيلم جاء فيلم "المستأصلون من الجـذور" (١٩٥٠) لنيمـاى جوش، الذى يحمل بذور التطور المستقبل، وكان له تيمة مشابهة، ولكـن بواقعيـة أكثر تعقيدًا. لقد اشترك فى السيناريو ساتياجيت راى، ومن تمثيل ريتويك جاتـاك الذى كان أيضًا مساعدًا للإخراج، وكان المشهد المحـورى فـى الفـيلم يـصور مهاجرين من البنجال الشرقية وسط لقطات أرشيفية تسجيلية للآلاف من المهاجرين ينامون فى محطة كالكوتا. لكن الرقابة الرسمية تعقبت الفيلم، وإن الفـيلم النهـائى المبتور يظهر الظروف شديدة الصعوبة التى صنع فى ظلها.

وكانت أهم الأفلام ــ على مستوى الشكل أو التوجه السياسي ــ التي جاءت من "إيبتا" هي أفلام ريتويك جاتاك ومرينال سين. كان أول أفلام جاتاك هو "المواطن" (١٩٥٢) الذي يحكي قصة بروليتاريا عائلة مهاجرة من الطبقة الوسطى، لكنه يذهب إلى مدى أبعد من جانب الشكل لكي يظهر جانبًا من حالة العزلة التي تعيشها الطبقة الفقيرة اقتصاديًا، والتي ماتزال تصنف نفسها بمصطلحات النوستالجيا الإقطاعية، والتي تعاني من التآكل السريع للهوية في فترة ما قبل الحرب. أن هذين الفنانين كانا متأثرين ببريخت، واستمر سين على نحو خاص في أسلوب تحريضي جاد مضاد للطبقة خلال العقد التالي، لكي يعلق على تحطم اليسار، وحركات الطلبة والفلاحين حتى أواخر الستينيات، وظروف الحكم في ظل إنديرا غاندي التي أدت إلى حالة الطوارئ في عام ١٩٧٥.

وفي أوائل الخمسينيات، فإن العديد من الأعضاء المهمين في "إيبتا" ورفاق الطريق لليسار الاشتراكي تحولوا في اتجاه التيار السائد للسينما "الهندية"، وبلغات أخرى عديدة ساعدت في الحقيقة على ريادة حركات السينما المحلية. ففي آسام صنع أجاروالا أول فيلم على الإطلاق، عندما أقام الديكورات في مزارع أجداده للشاي، واقتبس مسرحية بيزباروا النضالية "جوى ماتى" (١٩٥٥). وفي كيرالا قام بعض الأعضاء السابقين في "نادي الفنون الشعبية في كيرالا" (كباك)، الذي كان فرعًا لحركة "إيبتا" في كيرالا، بتقديم عدد من صناع الأفلام مثل باسكاران، ورامو كاريات، ومؤلفين موسيقيين مثل ديفاراجان، ومؤلفي أغنيات مثل فيالار راما فارما، وكتاب مثل توبيل باسي (مؤلف مسرحية حركة "إيبتا" المهمة "لقد جعلت مني شيوعيًا" ــ١٩٥٢)، وبونكو نام فاركي. كانت معظم هذه الشخصيات ذات أسماء شهيرة خلال التاريخ المتقلب لمنطقة ترافانكور (التي أصبحت الآن جزءًا من كيرالا) في فترة ما بعد الاستقلال، عندما أدى العصيان المدني الذي قاده الحزب الشيوعي الهندي إلى انتفاضة في عام ١٩٤٦، مثلما فعلت حركة تيلانجانا في أندرا براديش. كان الفيلم الأول لباسكاران وكاريات هو "كويل الأزرق"

(١٩٥٤) المقتبس عن قصة للروائى يوروب فى نقد قمع الطائفة الهندوسية. وكانت الأفلام التالية مثل "الابن الضال" (١٩٦١) و"الجمبرى" (١٩٦٥) استمرارًا ليس فقط للنقد الاجتماعى الجماهيرى للنظم الإقطاعية، لكنها أتاحت لمنطقة كيرالا أيضًا أول أفلامها الناجحة جماهيريًا.

وفى السينما "الهندية" قاد كيه إيه عباس الطريق. لقد قال سودى براداان مؤلف الكتاب ذى الثلاثة أجزاء "الحركة الثقافية الماركسية فى الهند" (١٩٧٩) الذى تحدث بإيجابية عن تعيين عباس كسكرتير عام لحركة "إيبتا": "ففى رؤية الخط السياسى الذى كان الحزب الشيوعى الهندى يتبعه آنذاك، فإن عباس كان ملائمًا للمنصب تمامًا، خاصة عندما تم اختياره للمجموعات المتخصصة فى الرقص والدراما. وكان اتصاله بعالم السينما فى بومباى قد ساعدنا على عرض صورتنا فى السينما الهندية". وكان عباس فى فترة سابقة قد كتب سيناريو الفيلم الناجح لشركة "بومباى للأفلام الناطقة". "نايا سانسار" (١٩٤١)، واستمر بعد صنع فيلم "دارتى كى لال" فى كتابة بعض الميلودرامات الكلاسيكية، ومن بينها "القصة الأبدية للدكتور كوتنيس" (١٩٤٦) من إخراج شانتارام، وفيه تتحالف بعثة طبية هندية مع الصينيين لمقاومة الإمبريالية اليابانية، وأفلام راج كابور الناجحة جماهيريًا "الصعلوك" (١٩٥١) و"السيد ٤٢٠" (١٩٥٥). كان كل من هذه الأفلام إسهامًا مهمًا فى تحديث واقعية "إيبتا" فى عصر الدولة المستقلة والاهتمامات الثقافية لها. فى فيلم "الصعلوك" يلعب كابور دور الابن غير الشرعى لأب ذى مبادئ، لكنه تربى وسط عصابة. إنه يقتل أباه بالتبنى كما يكاد أن يقتل أباه الحقيقى، فى تصرف أوديبى مزدوج كأنه طقوس عبور الصبى إلى البلوغ، والمعاصرة، والاستقلال. وذهب كابور إلى مدى أبعد فى فيلم "السيد ٤٢٠"؛ فالصعلوك الشابلنى الفقير الشريف يغريه أحد أثرياء بومباى الفاسدين بخطة تسلب الذين بلا مأوى فى المدينة. أن الثروة تساوى نزعة التوجه إلى الغرب، والحصول على الثورة للمقامرة، والرأسماليين الذين صعدوا إلى السلطة مع الاستقلال ليسوا إلا شخصيات كاريكاتورية يجب الانقلاب عليها من خلال "جماعية" ثورية ناضجة.

تلت محاولات عباس الرائدة أفلام بيمال روى مثـــل "فـــدانان مـــن الأرض" (١٩٥٤)، الذى يحكى قصة مزارع يجبر على الانتقال إلى المدينـــة، ويلعـــب دوره بالراج ساهنى، وكانت الموسيقى من تأليف ساليل شودرى، وهما شخصيتان مهمتان من مسرح "إيبتا". وبدأ إنتاج شركة نافيكتان على يد شيتان أناند، بعد أن صـــنع فـــيلم "نيشا ناجار" (١٩٤٦) بالاشتراك مع الأخوين ديف وفيجاى أناند، ليشتهر فى العقدين التاليين بالميلودراما الموسيقية وقصص الحب التى تمتد بجذورها فى واقعية "إيبتـــا". وفى فيلم فيجاى أناند الكلاسيكى "كالا بازار" (١٩٦٠) لعب النجم الكبير ديف أنانـــد دور تاجر حقير فى السوق السوداء ينتهى إلى الطريق القويم، بعد مقدمة ساخرة يبيع فيها تذاكر العرض لفيلم محبوب "الهند الأم" (١٩٥٧). كما أن مخـــرج الخمـــسينيات الأسطورى جورو دوت تم توظيفه بواسطة نانفكيتان قبل أن يصبح منتجًـــا مـــستقلاً وصنع أفضل أفلامه "العطاشى الأبديون" (١٩٥٧).

ومن إحدى أشهر الميلودرامات فى السينما الهندية فيلم "بياسا"، الـــذى لعـــب فيه دوت بنفسه دور الشاعر الذى أمرضه الحب، وتم تجاهله وإساءة معاملته، لكنه يصبح معبود الجماهير عندما يعتقدون أنه مات، لذلك فإن البطـــل يـــشجب عـــالم "القصور والأشواك والتيجان... والقلوب المنكسرة".

لقد كان انتقال جماعة "إيبتا" إلى التيار السائد فى السينما ناجحا، أكثـــر مـــن أفلامها الراديكالية السابقة، وهو ما أكد على ميراث الحركـــة البـــاقى. لقـــد كـــان شانتارام وكابور ومحبوب خان ونافكيتان وبيمـــال روى وجـــورو دوت منتجـــين كبارًا، واستمر معظمهم فى تطوير أستوديوهاتهم أو اهتماماتهم الإنتاجيـــة خـــلال الستينيات، فى سياق يتسم بنهاية إنتاج الأستوديو الكلاسيكى وذروة نظـــام عمـــال العرض الذين ينتقلون عبر البلاد كما اقترحت لجنة السينما.

ظلت الميلودراما الملحمية فى تلك الفترة هى الأقرب لما توصلت إليه الهند فى تحديد نفسها كثقافة جماهيرية قوية مميزة، فقد أتاح الاقتصاد المحلى والمعتمد على نفسه سلعة سينمائية يمكن أن تخدم فى مجال تفسير الصدمات المؤلمة للتقسيم، والهجرة الجماعية مع تكوين باكستان، الامتداد المدنى المفرط، والصراعات الدينية والإقليمية التى جردت معظم أنحاء البلاد. لقد كانت هناك أسباب عديدة لنجاح اندماج النزعة الطليعية التى كانت راديكالية فى السابق مع السياسات القومية التى ظهرت مؤخرًا، ليس من أقلها أهمية أن الميلودرامات الواقعية عكست بعض الصراعات الرئيسية حول الاستقلال. لقد كان من المعتاد عند عباس أو كاريات أو جورو دوت استخدام كلمة "الأمة" كمرادف للعائلة والمجتمع، وفى بعض الأحيان (مثلما عند محبوب) القبيلة، كمبادئ لإعطاء طبقات المجتمع حقوقها المشروعة. ومع تأكيد نزعة "إيبتا" الجديدة، فإن أساطير سواديشى السابقة فى التيار السائد وكانت منبعًا للنزعة الهندية، حل محلها الآن نمط واقعى، ومعجم من الصور ـ والعامل والفلاح ـ كانت تُرى باعتبارها أكثر "حقيقية"، لذلك فإنها أصدق محليًا من الصور الأخرى.

لقد أصبح هذا المثال من الواقعية سياسة ثقافية قومية، أولاً مع تأسيس "قسم الأفلام"، وهو وحدة الأفلام التسجيلية التى تأسست فى عام ١٩٤٩، وكانت أولى المنظمات الحكومية التى تدخل مباشرة فى صناعة السينما. لقد كان لها جذورها فى الأفلام الروائية القصيرة لفترة ما قبل الحرب، من خلال الهيئة الاستشارية للسينما ووحدة أفلام المعلومات الهندية، لذلك فإنها بحثت عن العلاقة بين تقاليد الفيلم التسجيلى البريطانى عند جون جريرسون وبازيل رايت (وهذا الأخير عمل مع "قسم الأفلام" فى أواخر الستينيات)، وتطورت المنظمة لتصبح واحدة من أكبر المنتجين التسجيليين فى العالم، لتنتج حوالى ٢٠٠ فيلم تسجيلى قصير كل عام، كل

منها يطبع حوالى ٩ آلاف نسخة، ويدبلج إلى ١٨ لغة ويعرض بشكل دائم فى كل دور العرض عبر البلاد. لقد صنع "قسم الأفلام" أو قام بتمويل مجموعة واسعة من الأفلام التسجيلية الإثنوجرافية الكلاسيكية (مثل بول زيلس "الراقصات الحربية فى مالابار ــ ١٩٥٨")، أو الأفلام القصيرة التى تحتفى بالصورة الأيقونية المستقبلية لفترة نهرو عن التصنيع (والنموذج الكلاسيكى عليها هو فيلم هاريساداں داسجوبتا فى عام ١٩٥٦ "قصة الفولاذ" الذى كتبه ساتياجيت راى، وقام بتأليف موسيقاه بانديت رافى شانكار، ومن مونتاج مخرجى، وتصوير كلود رينوار).

ثم فى عام ١٩٥٥ صنع راى فيلمه "الأب بانشالى" تحت ظروف بالغة الصعوبة، ففى أحد الأوقات اضطر لرهن مجوهرات زوجته لكى يدفع ديون التصوير، ونجح فى النهاية فى استكماله عندما أعطته حكومة غرب البنجال ما يكفيه لذلك، ويبدو أن هذا المال كان من ميزانية تشييد الطرق، وقد تصورت الحكومة أنه فيلم تسجيلى يوحى عنوانه بالإنجليزية بعبارة "أغنية الطريق". هذا الفيلم هو أول عمل ثقافى عظيم، الذى أَطْلِق عليه المؤرخ سوميت ساركار أنه عن "البرجوازية المتواضعة" فى الهند، تم صنعه فى نفس العام الذى انعقد فيه مؤتمر باندونج التاريخى الذى وضع "دول عدم الانحياز" باعتبارها القوة الثالثة فى العالم. ويجسد الفيلم طموحًا بديلاً للطبقة المثقفة فى عصر نهرو، عن الأفلام الدعائية الإثنوجرافية من النوعية التى كان ينتجها "قسم الإنتاج"، كما قدم إحساسًا جديدًا بالماضى ضد محاولات إعادة البناء فى فترة ما بعد الحرب وما بعد الاستقلال، ويقدم نفسه باعتباره سينما "مستقلة" على نحو صريح، ومع ذلك فإن المرء يمكن أن يرى القومية الهندية فى حد ذاتها نظيرًا للحداثة الأوروبية فى العالم الثالث.

لقد كانت حداثة راى ــ مثل نظيرتها الأوروبية، ولغة تقرير لجنة السينما، تضع نفسها منذ السنوات الأولى كشكل مميز، ومناقض لسينما التيار السائد التجارية. ولقد كانت سنوات منتصف الخمسينيات هى الفترة التى كان على الحكومة ــ بعد استلامها تقرير اقتراحات تقرير لجنة السينما بالبدء فى مؤسسة

للسينما والتعاون المالى السينمائى ـ أن تواجه التفرقة شديدة الحدة بين سينما التيار السائد التجارية للفيلم "الهندى" من جانب، و"سينما ساتياجيت راى" من جانب آخر. وكان نجاح فيلم "شاندراليكا" عبر الهند فى النسخة المدبلجة باللغة الهندية قد تــلاه نجاحات أخرى خلال الخمسينيات من خلال زرع توليفة السينما الهندية التجاريــة فى صناعات السينما فى شرق وغرب الهند. ففى البنجال ظهرت الكوميديا المبهجة "شارى شوتار"(١٩٥٣) من بطولة أوتام كومار وسوشيترا سين، اللذين أصبحا من أكثر النجوم نجاحًا فى تاريخ السينما البنجالية، وتلته أفلام ناجحة أخرى مثل قصة الحب النوستالجية "ساجاريكا" (١٩٥٦) لأجراجامى. أما الفيلم الميثولوجى "شــرى فينكاتشيوارا ماهاتيان" (١٩٦٠) لراما راو، فقد لعب فيه المخرج دور الإله المعبود فى أكثر معابد الهند ثراء فى تيروباتى، وأطلق حياته الفنية فى دور "الإله الطيب" ليتولى فيما بعد منصبًا سياسيًا كرئيس وزراء أندرا براديش. وفى التاميل وتيلوجو، فقد لعبت مدرسة براساد للسينما دورًا فى إتقان نمط الفيلم المحلى قليــل التكــاليف الذى يثير دموع المتفرجين، بالإضافة إلى إستراتيجية تقوم على إعادة صنع الأفلام من لغات جنوب الهند باللغة الهندية وبنجوم هنود مشهورين.

وفى الوقت ذاته، فإن معظم نجوم "إيبتا" المهمين كانوا قد تركوا الاتحاد أو طردوا منه، فى سياق حظر الحزب الشيوعى الهندى فى أعقاب العــصيان المسلح فى تيلانجانا، وانتقل العديد منهم إلى سينما التيار السائد التجارى فــى بومباى وكالكوتا.

وخلال بداية الستينيات، عندما بدأت مؤسسة تمويل السينما فى تحديد أولوياتها طبقًا للسينما التى يتم صنعها، فإن الحدود الفاصلة بين القطاعات المختلفــة للــسينما الهندية أخذت فى التوافق التدريجى، خاصة عندما أصبح هناك تكامــل أكبــر فــى الأسواق، مع وضع معايير ثابتة للحبكة والبناء السردى والمزج الصوتى والعمليــات

التقنية الأخرى. كان أهم صاحب نظرية فى هذا المجال للمزج بين أنواع السينما هو شيداناندا داس جوبتا، تلميذ راى، الذى تحدث عن "سينما كل الهند"، التى تتجسد فـــى أفلام التيار السائد الثقافية المتكاملة التى تأخذ على عاتقها القيادة الثقافية التى تعـــزز نزعات توحيد التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، وتتيح بـــديلاً يقلـــل الفجـــوة بـــين الصفوة المثقفة الحاكمة والجماهير. وخلال الستينيات، فقد ظل هذا الرأى سائدًا فـــى سياسات كل الدولة بالنسبة للسينما، وبالنسبة للتليفزيون أيضًا بعد عام ١٩٧٢.

السينما الهندية الجديدة

بعد "قسم الأفلام"، كانت المؤسسة السينمائية التالية التى أقامتها الحكومة هى "هيئة تمويل الأفلام" (١٩٦٠)، باقتراح من "لجنة السينما"، وكانت لسنوات طويلـــة هى بديل التمويل الوحيد لصناع الأفـــلام المـــستقلين. لكـــن مـــسيرتها المتقلبـــة، وأولوياتها المتغيرة، هى دليل واضح على تغير مواقـــف الدولـــة تجـــاه صـــناعة السينما، والتأثير الهائل لهذه المواقف على السينما الهندية بشكل عام. فعندما بـــدأت هذه الهيئة كانت منبثقة عن وزارة المالية، وكانت تستهدف مباشرة تزويد التمويـــل (أو التسهيلات الإنتاجية الأخرى للأفـــلام ذات المـــستوى الجيـــد). وفـــى عـــام ١٩٦٤ تحول الإشراف عليها إلى وزارة الإعلام، وكانت عندئذ تمول حـــوالى ٥٠ فيلمًا روائيًا، من أهمها أعمـــال ســـاتياجيت راى "شـــارولاتا" (١٩٦٤) و"تايـــاك" (١٩٦٦) و"مغامرات جوبى وباجا" (١٩٦٨).

كان عام ١٩٦٤ من الأعوام المهمة فى الهند، ففيـــه تـــوفى نهـــرو، وأدت الحرب الكارثية التى اندلعت عام ١٩٦٢ فى الهند إلى انقسام عنيف فـــى الحـــزب الشيوعى، ليركز قسم كبير منه على خلق منظمات فلاحية خارج البرلمـــان. لقـــد كانت الهند على حافة حرب ثانية مع باكستان (١٩٦٥)، واندلعت أحـــداث شـــغب لغوية كبرى فى جنوب الهند على إثر قرار باتخاذ اللغة "الهندية" لغة "رابطة" فـــى عموم البلاد.

ومع حركة "الناكسالايت" ـ وهى حركة من خارج البرلمان يقودها الحزب الشيوعى، وحملت اسمها من أول تحرك جماعى فى القرية البنجالية ناكسالبارى ـ التى تولت الحكم فى البنجال وأندرا براديش وكيرالا والتاميل نادو، وأعيد تجميع البرلمان المنعزل، الذى تسوده نزعة التفرق، تحت الزعامة الجديدة لإنديرا غاندى، فإن الدولة ذاتها تحولت إلى الاتجاه الاشتراكى على نحو متزايد. لقد قسمت السيدة غاندى البرلمان فى عام ١٩٦٩، وأعلنت تأميم أربعة عشر مصرفًا مهمًا فى الهند، واتخذت إجراءات صارمة ضد كل اليسار، مما أدى على مواجهات بوليسية وعسكرية مع "الناكسالايت" المزعومين.

وبدأ تدخل السيدة غاندى المباشر خلال فترة حكمها القصيرة كوزيرة للإعلام والإذاعة، حيث إن هيئة التمويل السينمائى أخذت على عاتقها برنامج شديد الفعالة، وإن كان قصير العمر، فى ضمان القروض "للأفلام متواضعة التكاليف، لكنها ليست من التيار السائد، ومن إخراج فنانين موهوبين وواعدين فى هذا المجال". لقد أعطت السياسة الجديدة نتائج سريعة عندما حصل جيل كامل من السينمائيين الجدد على الفرصة لصنع الأفلام، وصنع ما أُطلِق عليه فيما بعد "السينما الهندية الجديدة". أن هذه الحركة يمكن الآن تقسيمها على مرحلتين، إذ بدأت مع فيلم مرينال سين "بوفان شوم" (١٩٦٩)، وهو كوميديا على طريقة تاتى، وقد حققت نجاحًا تجاريًا، وتحكى عن بيروقراطى بنجالى طاغية وفاتنة من جوجارات يذهبان معًا لصيد البط، أو فيلم مانى كالى "خبزنا كفافنا" (١٩٦٩) بالأبيض والأسود والنزعة التجريبية الشكلية.

لقد كانت حياة مرينال سين ـ على الرغم من أنها كانت تنتقل بسرعة فى تحولات شخصية عنيفة وغير متوقعة ـ هى المثال على الظروف السياسية المتقلبة التى دخلت أيضًا إلى السينما الهندية الجديدة. وكما لوحظ بالفعل، فإن جذوره فى "إيبتا" (فقد كان عضوًا فى الحزب الشيوعى الهندى)، وأفلامه الأولى "تحت السماء الزرقاء" (١٩٥٩) و"يوم الزفاف" (١٩٦٠) كانت ميلودرامات تتبع التوجهات السياسية لحركة "إيبتا" (مثل النزعة المضادة للفاشية طبقًا لتوجهات

الشيوعية الدولية، والتأكيد على النشاط الريفى، والفكرة التى كانت تعاود الظهور لدى "إيبتا" عن المجاعة). وفى عام ١٩٦٥ أبدى تأثره بالموجة الجديدة الفرنسية فى فيلم "أعالى السحاب"، وبعد عام ١٩٧٠ صنع سلسلة من أفلام كالكوتا، التى تعالج وتشارك حركة طلاب الناكسالايت، ومستقبلهم وسط البطالة المزمنة، ووحشية الشرطة التى لا تعرف التمييز، ومحاولاتهم الفوضوية لإعادة كتابة التاريخ السياسى للبنجال والهند فى ضوء الظروف المعاصرة. وكانت أفلامه "مقابلة" (١٩٧٠) و"كالكوتا ٧١" (١٩٧٢) قد أصبحت قضايا شعبية، كما تحولت دور العرض حيث تعرض هذه الأفلام إلى طرق لمسيرات النشطين اليساريين، وكانت العديد من العروض تقطعها غارات الشرطة.

كما صنع راى ذاته ثلاثيته عن كالكوتا، ليحكى عنها بشكل متحرر من الأوهام، وإن كان يميل أحياناً إلى الرومانسية. وقد اتبع آخرون نموذج مرينال سين، مثل شيام بينيجال، الذى سجل لنشاطات حركة ناكسالايت فى أندرا براديش (عن النظم الإقطاعية فى فيلم "أنكور" ـــ ١٩٧٣، والانتفاضة ضد أصحاب الأراضى الفاسدين فى "نيشانت" ١٩٧٥). حقق فيلم "أنكور" خاصة نجاحًا تجاريًا كبيرًا، وأسس للفكرة المثالية عن نوع من التمويل الذاتى لأفلام مستقلة تعرض تجاريًا، وهى الفكرة التى ساعدتها إلى حد كبير مقاطعة السينما الأمريكية للبنغال، وسحب الأفلام الأجنبية، مما خلق جمهورًا جاهزًا من صفوة الطبقة المتوسطة، وإلى ما أَطْلِق عليه فيما بعد "سينما منتصف الطريق".

وفى تناقض حاد مع هذا الاتجاه، فإن فيلم مانى كاول "أوسكى روتى" تسبب فى جدل صاخب حول مسألة السينما ذاتها، وكانت تلك هى المرة الأولى التى يحدث فيها ذلك فى صناعة السينما الهندية مثل تقرير "لجنة السينما". كانت أفلامه الثلاثة الأولى مقتبسة عن مصادر أدبية، خاصة عن الكاتب المسرحى موهان راكيش، وكاتب القصة القصيرة فيجايدان ديتا، وكانت هذه الأفلام تضم تنويعة من الموسيقى الكلاسيكية، والفنون البصرية، والتقاليد المسرحية، والنصوص الجمالية،

فى محاولة لإعادة ابتكار السينما وتحريرها مما رآه الاعتماد الطفيلى على أشكال فنية أخرى أكثر تقليدية، والأهم عنده هو تحررها من الخطابة السياسية لذلك العصر .ومع فيلم "النهوض من السطح" (١٩٨٠)، وهو نوع من السينما اللاروائية التى تعتمد على مؤلفات الكاتب الهندى جانجانان مادهانى موكتيبود، قام المخرج كاول بالتأكيد المتزايد على خصائص موسيقى دروباد، وأيضًا على منابع التجريد فى الفن الهندى. ولقد ظلت أدواته الرئيسية فى الأفلام هى الارتجال والإزاحة والتجميد، وفى الثمانينيات تناول تنويعات مختلفة من موسيقى دروباد فى فيلم "دروباد" (١٩٨٢)، وأعمال الصلصال فى "عقل من الصلصال" (١٩٨٤)، وشكل ثورمى فى "سيديشوارى" (١٩٨٩)، وبعودته الحديثة إلى عالم الرواية وروايات ديستوفسكى فى فيلمى "نازار" (١٩٩٠) و"الأبله" (١٩٩١).

لكن الأكثر تأثيرًا ــ وإن يكن من خلال عدد أقل من الأفلام ــ كان الزميل السابق لكاول فى معهد السينما كومار شاهانى، الذى بدأ حياته الفنية بعد كاول مباشرة، داخل سياق السينما الجديدة، بأول وآخر تجارب الحركة على نطاق واسع بالنسبة للون فى فيلم "مرآة الوهم" (١٩٧٢). لقد كان مثل كاول يتعامل مع الافتراضات الجمالية الشكلية فى نظرية الفن الهندية، ولكن من خلال معالجة سياسية عميقة باستخدامه مصطلح "ملحمى". وباقتباسه عن فكرة بريخت (من خلال أستاذه جاتاك)، فإن شاهانى أكد جذور الملحمة فى الممارسة والتقاليد، ودورها الحيوى فى تعزيز خطاب التمدين (الذى يتضمن التقنيات والأساليب الرئيسية للإنتاج). لقد كان نصه الرئيسى فى ذلك هو ملحمة ماهابهاراتا، التى اقتبس عنها ليصنع أكبر أفلامه: ميلودراما "الموجة" (١٩٨٤) الذى يحكى عن عائلة صناعية يمزقها الخلاف، وعن عائلة من الطبقة العاملة محصورة داخل تقاليدها، ويحاول الفيلم بوعى أن يعلق على تاريخ القومية الهندية من خلال تقاليد الميلودراما التى أصبحت مرادفها الثقافى. كما يتبع فيلم "الموجة" أيضًا مرينال سين وبينيجال فى الإشارة إلى فترة ما بعد ١٩٦٤ وسياستها، ولكن من خلال الموقف المعاصر

البديل لها، باعتباره مرحلة تاريخية فى طور التكوين، وليس باعتبارهـا ماضـيًا جاهزًا. أن هذه الإمكانيات الراديكالية التى يفصح عنها عمل شاهانى تفسر إلى حد ما الموقف العنيف الذى اتخذته الحكومة الهندية بالتنكر للبرنامج المستقل للسينما بعد فترة قليلة من تأسيسه.

دوردارشان وسياسات وسائل الاتصال الجماهيرية

فى عام ١٩٧١ أرسلت السيدة غاندى قوات لتحرير بنجالاديش، وعادت إلى السلطة بأغلبية غير مسبوقة. وخلال عامين، تحول برنامجها الاشتراكى إلى السلطوية، فى أعقاب الإعلان عن الحكم الجمهورى فى البنجال، والتعديلات الدستورية التى كانت تريد بها أن تجعل البرلمان أعلى سلطة تشريعية فى البلاد. لكن تم رفض هذه التعديلات فى المحكمة العليا فى عام ١٩٧٣، وبعد عام فإن حركة الطلاب التحريضية فى جوجارات، والحركة التى تؤيدها المعارضة فى بيهار تحت قيادة جايا براكاش نارايان، خلقت الظروف التى أدت إلى فرض حالة الطوارئ فى البلاد عام ١٩٧٥. وخلال الأربع سنوات التى مارست فيها السلطة القصوى، بوضع كل المعارضة فى السجن، حاولت إنديرا غاندى أن تتغلب على الانقسامات السياسية المتصلبة من خلال عدة إجراءات مضللة، كان أحدها هو الاستثمار الكبير فى تقنيات وسائل الاتصال الجماهيرية.

ففى عام ١٩٧٥ حاولت شركة "سايت" للمرة الأولى إقامة تحالف مركزى يضم محطات البث القومية، التى أصبحت فيما بعد الشركة التليفزيونية العملاقة "دوردارشان". لقد كانت معظم برامج "سايت" تعتمد على اقتباس الواقعية الريفية من النمط البنجالى لصنع أسلوب شبه تسجيلى أصبح هو الشكل الثابت لاستيعاب ظروف المناطق النائية فى الهند. وفى عام ١٩٧٦ هاجمت "لجنة المباشرة

الجماهيرية" بحدة "مؤسسة التمويل السينمائى" بسبب سياستها حول "سينما الفن"، وكانت الحجة من وجهة نظر شبكة وسائل الاتصال الجماهيرى القادمة أنه "ليس هناك تعارض أصيل بين الأفلام الفنية ذات المعايير الجيدة والأفلام الناجحة فى شباك التذاكر"

ومن المفارقات الساخرة أن الواقعية من نمط ساتياجيت راى أصبحت هى سياسة وسائل الاتصال القومية؛ حيث إن الأفلام من الآن فصاعدًا، والتى يمكن دعمها هى الأفلام التى تلتزم بالمعايير الجمالية "للاهتمامات الإنسانية فى التيمة"، و"النزعة الهندية"، و"الشخصيات التى يمكن للمتفرج أن يتوحد معها". بل أن التقرير الثمانين للجنة التقدير كان أكثر سخونة، حينما أكد على أنه "يجب أن يكون واضحًا لمؤسسة الفيلم أنها فى جوهرها من وسائل الترفيه، وإذا لم تكن الأفلام الممولة تقدم ترفيهًا جيدًا، فإن الجماهير لن تقبلها".

لقد كان عام الطوارئ ــ١٩٧٥ــ هو أيضًا العام الذى شهد أكثر فيلمين ناجحين تجاريًا، وأولهما هو فيلم "ويسترن الكارى" من إخراج راميش سيبى "لهيب الشمس"، والفيلم الأسطورى قليل التكاليف "فى مديح الأم سانتوشى". لقد كانت الفترة الراكدة السابقة قد انتهت مع الفيلم الجماهيرى لقصة الحب "حياة مكرسة" (١٩٦٩) لشاكتى سامانتا، الذى كان من بطولة النجم راجيش خانا، أما فيلم "لهيب الشمس" فقد كان من بطولة نجم المرحلة التالية ــ أكبر نجوم الهند شهرة طوال تاريخها ــ أميتاب باتشان.

أعادت هذه النجاحات إلى السينما قوتها الثقافية الكبرى، وقدرتها على التعامل مع المشكلات بالنسبة لتراجع السوق الأجنبية وتهديد الفيديو، وكانت مهمة لسياسات وسائل الاتصال الجماهيرية التى كانت الدولة على وشك تأسيسها حول دوردارشان. وفى عام ١٩٦٩، قدم العالم الهندى فيكرام سارابى رؤية طوباوية عن مؤسسة تليفزيونية قوية يرى أنها سوف تستطيع التغلب على المشكلتين الرئيسيتين فى

مستقبل الهند: مشكلة الحجم فى ضوء المسافات الجغرافية وتخلف وسائل النقل ونظم الاتصال، ومشكلة التنوع اللغوى، وهو ما يعيد إلى الأذهان مفهوم "سينما كل الهند" التى سادت فى الخمسينيات، لكنها تعود الآن فى ثوب التليفزيون.

وعندما عادت السيدة غاندى إلى السلطة فى عام ١٩٨٠، اختفى جانب كبير من اشتراكيتها ليحل محلها أيديولوجيًا السوق الحرة، وكان أول التطبيقات لهذه الليبرالية الاقتصادية فى التليفزيون. وفى عام ١٩٨١ قبلت الهند قرضًا كبيرًا من "صندوق النقد الدولى"، وهكذا بدأت أزمتها الحالية فى مديونيتها المالية البالغة، لكنها أيضًا حررت استيراد أجهزة التليفزيون الملون، وأسست القمر الصناعى "أبل"، والذى تبعه "إنسات وان بى" فى عام ١٩٨٣، ليبدأ مرحلة جديدة من سياسات الهند الثقافية: الخطة الخاصة للامتداد التليفزيونى، وأربع وأربعون محطة تليفزيونية جديدة، وما يزيد على ٢٠٠ قناة تليفزيونية فضائية، وهو ما يعنى أن البث يمكن أن يغطى ٧٠ بالمئة من السكان. وفى عام ١٩٨٥ سلمت دوردارشان هذه الشبكة العملاقة إلى القطاع الخاص، وتوجهت إلى صناعة السينما من أجل البرامج الكمبيوترية، والفنيين، والمعدات، من أجل برامج المساء التليفزيونية التجارية.

ومنذ عام ١٩٨٥ عندما انطلقت سياسة البرمجة التجارية من خلال الرعاة الماليين، فإن سيطرة التليفزيون تركت تأثيرًا عميقًا على صناعة السينما الهندية. أن معظم السينمائيين الهنود من السينما الجديدة، مثل بينيجال، وسعيد أختار ميرزا، وكيتان ميهتا، وحتى مرينال سين، تحولوا إلى صنع أفلام التليفزيون والمسلسلات التليفزيونية، كما أن العديد من مخرجى التيار السائد مثل راميش سيبى، وراماناند ساجار، وشوبرا، فعلوا نفس الشيء. لقد أدى ذلك إلى تغير شكلى كبير ناتج عن أسلوب الدعاية والإعلان غير المسبوق، مثل ظهور البرامج المؤلفة من مشاهد الأغنيات من الأفلام، وهو ما جعل الأفلام التى تريد أن تحقق

نجاحًا تجاريًا أن تعود مرة أخرى إلى استخدام أغنيات جماهيرية، كما أدى أيضًا إلى ثورة فى سوق "الكاسيت" التى تضاعفت ١٤ مرة فى مبيعاتها خلال عام واحد بين عامى ١٩٨٧ و١٩٨٨.

وأصبح بيع حق الموسيقى قبل عرض الفيلم منذ أواخر الثمانينيات يمثل عائدات لصناعة السينما تمثل عائدات التوزيع فى "منطقة" كاملة من الهند (من بين مناطق التوزيع الخمس فى الهند)، وهو ما أعطى فرصة جديدة للحياة بالنسبة لنمط أفلام قصص الحب الجماهيرية، كما بدأت سلسلة من النجاحات الجماهيرية مع فيلم أن شاندرا "تيزاب" (١٩٨٨)، وأفلام فى الثمانينيات مثل "بازيجار" و"دار" وكلاهما فى عام ١٩٩٢ للنجم شديد الشهرة شاه روك خان.

ولعل المخرج الذى يمثل هذا الاتجاه خير تمثيل هو الشخصية التى ثارت حولها مناقشات طويلة فى السينما الهندية المعاصرة، وهو المخرج التاميلى مانى راتنام.وكان من غير المعتاد أن يصبح مخرج من التاميل على هذا القدر من النجاح فى السينما القومية مع فيلم "البطل" (١٩٨٧)، وهو فيلم يعتمد على "الأب الروحى"، لينتقل إلى أفلام فيديو الروك على طريقة "إم تى فى" فى فيلمه "أجنى ناكشاترام" (١٩٨٨) و"أنجالى" (١٩٩٠). أن الفيلمين يعتمدان على حبكة هشة، فالأول يدور حول صراع بين شقيقين، بينما يدور الثانى حول عائلة من الطبقة الوسطى لها ابن معوق، لكن الفيلمين يحتشدان بالأغنيات، والإضاءة المبهرة والكاميرا الحيوية، ويظهران قدرة مدهشة على تقليد أسلوب التوليف الخاص بمحطة "إم تى فى"، ولكن من خلال موتيفات محلية. حقق فيلم "أنجالى" نجاحًا جماهيريًا فى نسخته المدبلجة باللغة الهندية، وهكذا تمتع المخرج بشهرة قومية قبل أن يصنع آخر أفلامه وأكثرها إثارة للجدل "روجا" (١٩٩٢)، ففى هذا الفيلم، يذهب البطل التاميلى حديث الزواج كجندى فى الجيش الهندى إلى كشمير، حيث يتم

اختطافه على أيدى إرهابيين إسلاميين. ففى هذا السياق للصراع الطائفى المحتدم الذى أحدق بالهند منذ تدمير مسجد بابرى على يد عصابات أسلوبية هندوسية فى عام ١٩٩٢، فإن هذه التيمة لمست وترًا حساسًا.

فشخصية البطل المؤمن بالقيم الغربية، الذى تتشرب كل تصرفاته بالهندوسية بدءًا من زواجه بجميلة قروية، إلى نزعته "الوطنية" كأسير، تقابلها دراميا عصابة من الإرهابيين الإسلاميين والمعارضين للهنود (الناطقين باللغة الهندية). لقد حملت دعاية الفيلم أنه يدور حول "قصة حب وطنية"، وحقق نجاحًا جماهيريًا ساحقًا خلال ذلك العام سواء فى نسخته التاميلية الأصلية أو النسخ المدبلجة بالهندية. لقد كان هذا النجاح يعود إلى موقفه السياسى – الذى تشترك معه فيه العديد من الأفلام المعاصرة التى تغذى النزعة الهندوسية المحاربة – بقدر ما يعود هذا النجاح إلى استخدامه المبتكر للموسيقى، خاصة نمرة موسيقى "الراب" التى تشترك فيها مجموعة من أمهات التاميل فى منتصف العمر.

فى ذروة أيام السينما الهندية كانت مثل هذه الأشكال الجماهيرية للأفلام تدعو الشعب إلى القومية و"الانتماء"، وبتصوير الأمة كوحدة "علمانية" متعددة الأعراق والثقافات فى مواجهة تحدى التقسيم الطائفى من جانب اليمين الهندوسى. وحتى عندما كانت هذه الأفلام تدعو إلى الاختلاف الإقليمى أو حتى الانفصال، فإن السينما الهندية السابقة لم تضع هذه الاختلافات أبدًا على المستوى الدينى الطائفى. أن هناك نزعتين تمثلان خطرًا على السينما الهندية: الأولى سياسية اقتصادية تنبع من الحلول الوسط والتنازلات التى تصنعها الإمبريالية التليفزيونية الجديدة، والأخرى سياسية طائفية ذات رؤية شديدة الضيق، وتنبع من تقسيم النموذج الوطنى العلمانى. ولو كانت النزعة الأخيرة سوف تسيطر، فإنها هى التى تثير الخوف حقًا.

ساتياجيت راى

(١٩٢١-١٩٩٢)

ولد أشهر مخرج فى السينما الهندية فى كالكوتا لعائلة كانــت مــن أبــرز أعضاء الحزب الاشتراكى الإصلاحى، وكان جده هو الكاتــب والناشــر أبنــدرا كيشور راى شودرى، وهو الذى ابتدع الشخصيات الخيالية جوبى وباجــا (اللــذين ظهرا فيما بعد فى فيلم راى "مغامرات جوبى وباجا" (١٩٦٨)، وأفلام أخرى لــه) وذلك فى مجلة الأطفال "سانديشى". أما أبوه فكان سوكومارى راى، الفنان الساخر المعروف، وكاتب القصائد الكوميدية ذات القافية المضحكة. ودرس ساتياجيت فــى المعهد الفنى الخاص بصديق العائلة رابيندانت طاغور، حيث تعرف تقاليد الفنــون الشرقية الآسيوية، التى ظل وفيًا لها طوال حياته.

ومع ذلك فقد بدأ حياته فى الإعلانات، وأصبح رسامًا مشهورًا فــى بدايــة الخمسينيات، وفى نفس الوقت شاهد الأفلام الأمريكية والأوروبية والسوفيتية التــى كانت تعرض فى جمعية الفيلم فى كالكوتا (الذى اشترك فى تأسيــسها فــى عــام ١٩٤٧)، وكانت له عدة لقاءات مع جان رينوار خلال تصوير الأخير لفيلم "النهر" (١٩٥١) فى البنجال، لكن فيلم "سارقو الدراجات" (الذى شاهده فى لندن) هو الفيلم الذى قال عنه راى لاحقًا إنه هو الذى جعله يقرر أن يكون صانع أفلام.

كان فيلم "الأب بانشالى" (١٩٥٥) مقتبسًا عن عمل معروف مــن روايــات البنجال فى بدايات القرن العشرين، وتم تصويره بأسـلوب متـأثر بقــوة بــالتزام الواقعية الجديدة بالتصوير فى المواقع الحقيقية والضوء المتاح، ومن الوقائع التــى تسجل للمصاعب التى عاشها خلال صنع الفيلم كانت معركة كبرى مــع صــناعة السينما المرتبطة تمامًا بالتصوير داخل الاستوديو.

حقق الفيلم نجاحًا كبيرًا، خاصة أن واقعيته كانت امتدادًا لنزعة عصر نهرو ما بعد الاستقلال فى إعادة كتابة التاريخ الهندى فى ضوء برامج التصنيع المعاصرة ومبادئ عدم الانحياز. كان كتاب نهرو "اكتشاف الهند" قد نشر ١٩٤٦ واعتبر أساسًا لكل المشروع القومى، وكان فى جانب منه أدب رحلات، وفى جانب آخر سيرة ذاتية، ودرسًا فى التاريخ يحاول أن يلقى الضوء على ذلك "الشيء المهم" الذى جعل الهند تصمد أمام الغزو الأجنبى والحكم الاستعمارى. كانت واقعية راى تردد أصداء كتاب نهرو على نحو غريب، خاصة فى الطريقة التى يرمز فيها إلى الواقعية ذاتها كأنها نقطة رؤية جيدة تجاه "الماضى"، لإعادة تجسيد الذاكرة فى أرض يمكن لها الآن أن تحتفل بوصول التاريخ.

كان من الواضح أنه يتبع اقتراحات نهرو فى صنع حلقتين تاليتين للفيلم لتكتمل ما عرفت فيما بعد باسم "ثلاثية آبو". وإن بعض أفلامه الكلاسيكية خلال الستينيات تدور فى الماضى، عادة فى بنجال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ليراها من خلال عينى أستاذه طاغور، وكان من بينها فيلم "الزوجة الوحيدة" (١٩٦٤) الذى كان هو نفسه يعتبره أفضل أفلامه. كما أن واقعيته ــ كما تتبدى فى "غرفة الموسيقى" (١٩٥٨) و"الإلَهة" (١٩٦٠) و"ثلاثة بنات" (١٩٦١) ــ قد أصبحت موازييك من الإيماءات المتكلفة فى ديكورات شديدة التعقيد، مما أثار جدلاً كبيرًا حول إذا ما كانت هذه الأفلام سوف يقبلها الجمهور غير المعتاد على هذه الإيحاءات المشفرة الغامضة لأداء الممثلين والسيناريوهات.

وبدءًا من فيلم "كانشان جونجا" (١٩٦٢) الذى كان أول سيناريو أصلى له، عالج الموتيفة التاريخية فى سلسلة من السيناريوهات شديدة الإحكام فى بنائها، والمغرقة فى الاهتمام بالتفاصيل الخاصة بالشخصيات الفردية قليلة العدد، الذين يتعرضون لتجربة عابرة، لكنها تغير حياتهم. ففى فيلمه "ناياك" يقابل نجم سينمائى صحفيًا فى رحلة قطار تستمر أربعًا وعشرين ساعة، وفى فيلم "كابوروش" (١٩٦٥) يقبل رجل استضافة رجل غريب ليقابل حبيبته السابقة، وفى "أيام وليال

فى الغابة" (١٩٦٩) يذهب أربعة من كالكوتا فى نزهة فى الغابة. وكان فيلم "الخصم" (١٩٧٠) هو بداية ثلاثية كالكوتا، امتدت فيها الواقعية النفسية إلى عالم مختلف. لقد كانت تلك هى الأيام المتقلبة لحركة العصيان المسلح للفلاحين، وتمرد الطلاب فى كالكوتا التى قمعها عنف الشرطة، وظهر نوع جديد من الإثراء الفاحش، والبيروقراطية الفاسدة، والبطالة المزمنة. وعلى عكس مرينال سين، المعاصر الشهير لراى، الذى كانت ثلاثيته عن كالكوتا فى نفس الوقت تبحث عن الاشتراك المباشر فى السياسة المعاصرة، فإن أفلام راى، مثل "الخصم"، ثم "سيمابادا" (١٩٧١) و"الوسيط" (١٩٧٥)، كانت ميلودرامات عن انهيار القيم التقليدية، ونقدًا للصفوة السياسية الحاكمة، بينما كانت تبعد نفسها عن راديكالية الأحزاب اليسارية.

وكان أول نجاح جماهيرى لراى هو فيلم الأطفال "مغامرات جوبى وباجا" (١٩٦٨)، وخلال السبعينيات صنع أفلامًا عن المخبر السرى فيلودا. ومن سلسلة جوبى وباجا كان فيلم "مملكة الماس" (١٩٨٠) وكان هجومًا متنكرًا على أحكام الطوارئ فى فترة إنديرا غاندى. وفى وقت كان فيه أسلوب راى ــ الذى عرف بشكل عام على أنه "مدرسة راى" للواقعية الإقليمية ــ تتبناه حكومة السيدة غاندى على نحو متزايد كنوع من السينما الهندية "الأصيلة" التى يمكن للدولة أن تدعمها، كان تراجع راى إلى منطقة غير مثيرة للجدل بصنع أفلام الأطفال التجارية الناجحة، وهو ما ترجمه الكثيرون على أنها رغبته فى البقاء بعيدًا عن المؤسسة السياسية فى ذلك الوقت.

ثم عاد من شبه التقاعد الذى فرضه على نفسه بعد مرض طويل، ليقتبس عن إبسن "عدو الشعب" (١٩٨٩) والفيلمين الميلودراميين "فروع شجرة" (١٩٩١) و"الغريب" (١٩٩٢). وفى أيامه الأخيرة كتب بعض السيناريوهات لابنه سانديب راى، وأنتج مسلسلين تليفزيونيين باسم "ساتياجيت راى يقدم"، كما نشر فى شكل كتاب أيضًا بعض رواياته القصيرة، التى ظهر بعضها فى فترة سابقة فى فيلم "سانديشى"

أشيش راجادياكشا

من أفلامه:

"أغنية الطريق الـصغير" (١٩٥٥)، "الـذى لا يقهـر" (١٩٥٦)، "حجـر الفيلسوف" (١٩٥٧)، "غرفة الموسيقى" (١٩٥٨)، "عالم آبـو" (١٩٥٩)، "الإلهـة" (١٩٦٠)، "ثلاث بنات، ابنتان" (١٩٦١)، "كانـشان جونجـا" (١٩٦٢)، "الزوجـة الوحيدة" (١٩٦٤)، "حديقـة الحيوانـات" (١٩٦٧)، "مغـامرات جـوبى وباجـا" (١٩٦٨)، "أيام وليال فى الغابة" (١٩٦٩)، "الخصم: سيدهارتا والمدينة" (١٩٧٠)، "الرعد البعيد" (١٩٧٣)، "القلعة الذهبية" (١٩٧٤)، " الوسـيط" (١٩٧٥)، "لاعبـو الشطرنج" (١٩٧٧)، "الإله الفيـل" (١٩٧٨)، "مملكـة المـاس" (١٩٨٤)، "عـدو الشعب" (١٩٨٩)، "فروع شجرة" (١٩٩١)، "الغريب" (١٩٩٢).

ريتويك جاتاك

(١٩٢٥-١٩٧٦)

ولد ريتويك كومار جاتاك فى دكا فى البنجال الشرقية (بنجـــالاديش الآن)، وكان ابنًا لحاكم ثرى والأصغر بين تسعة أطفال. وانتقل مع عائلته إلى كالكوتا قبل فترة قصيرة من هجرة ملايين المهاجرين من البنغال الـــشرقية كالطوفـــان إلـــى المدينة، هربًا من المجاعة الرهيبة فى عام ١٩٤٣ وانقسام الهند فى عـــام ١٩٤٦. لقد كانت تجربة توحده مع هؤلاء المهاجرين عاملاً مهمًا فى تحديد تجربتـــه، فقـــد أتاحت له أن يتجاوز التشتت الثقافى والمنفى التى تميز أفلامه.

أصبح شقيقه مانيش جاتاك كاتبًا معروفًا فى تقاليد جماعة كـــالول الأدبيـــة ومتأثرًا بعمق بماكسيم جوركى. كما عمل ريتويك فى مصنع نسيج خـــلال فتـــرة مراهقته، وهى التجربة التى استقى منها أعماله عندما أصبح هو نفسه كاتبًا للقصة القصيرة، خاصة "راجا" التى نشرت فى عام ١٩٨٤. ثـــم هجـــر الأدب؛ لأنـــه "لا يصل إلا لمجموعة محدودة من الناس"، ليجرب فى المسرح، ويلحق باتحاد مسرح الشعب الهندى (إيبتا)، واشترك فى مسرحيات مهمة مثـــل المـــسرحية التـــسجيلية لبيجون باتاشاريا "نابانا" عن مجاعة عام ١٩٤٣. لقد كتب وأخـــرج ومثـــل فـــى مسرحيات، وترجم بريخت وجوجول إلى اللغة البنجالية، قبل أن يدخل إلـــى عـــالم السينما بفيلم نيماى جوش "شينامول" (١٩٥٠) كممثل ومساعد للإخراج.

وبعد عامين قدم جاتاك أول أفلامه "المواطن" (١٩٥٢) الذى مثل مع فـــيلم "شينامول" نقطة انطلاق فى السينما الهندية. كانت أعمال جاتاك الأولـــى متـــأثرة بأعماله المسرحية والأدبية السابقة فى أسلوب الواقعية التسجيلية، والأداء التمثيلـــى الأسلوبى المميز المستقى دائمًا عن المسرح الفولكلورى، والاســـتخدام البريختـــى للأدوات السينمائية. كان فيلم "المواطن" يحكى عن عائلـــة مـــن المهـــاجرين مـــن

الشرق، ضحية التقسيم، وانحدارهم التدريجى إلى الفقر، وعند النهاية تنتقل العائلـــة إلى حى الفقراء وقد حملت هوية جديدة كطبقة عاملة، بينما تدور نــصوص مـــن الأممية الشيوعية على شريط الصوت، وهو مشهد البروباجندا الوحيد الصريح فى أفلام جاتاك. لم يعرض الفيلم لسنوات وكان يعتقد أنه فقد، أما ثانى أفلامه "مغالطة مثيرة للشفقة" (١٩٥٧) فكان قصة خرافية، حيث سائق ســيارة أجــرة يعتقــد أن سيارته المتداعية حية، ويحاول أن يحدد هويتهـا مــن خــلال طقــوس النزعـــة "الإحيائية" لقبائل أوران فى بيهار، بينما تدخل الآلات من حولــه ومــن مختلــف الأنواع فى هذا المنظر الطبيعى، مع استخدام جاتاك المميــز للعدســة الواســعة، واختيار دقيق لوضع شخصياته فى الطبيعة التى لا يمكن أن تصفها بأنهــا غيــر مبالية. وظل أيزنشتين مرجعًا للكثير من أعماله ـــ وهو ما أتاح له أن يعيد توجيه الواقعية المدينية فى فيلم "المواطن" إلى عمليات تاريخية من المعلومـــات، والتـــى مزجت هنا بين أشكال ومواقف قبلية وفولكلورية وكلاســيكية. أن الــديالكتيك، أو التناوب بين المتغيرات، المحورى فى تقاليد الملحمة الهندية، الذى تم قمعه بواسطة الحداثيين على الطريقة الغربية فى القرن العشرين، بينما أكــد عليــه المؤرخــون الماركسيون دى دى كوسامبى ودبيبرا ساد شاتوبادهاى، هذا الديالكتيك يظل حتـــى اليوم من علامات التناول الفنى عند جاتاك.

ومن أفضل أفلامه "نجمة يغطيهــا الــسحاب" (١٩٦٠) و"كومــال جانــدار" (١٩٦١) و"سبارناريكا" (١٩٦٢)، وهى الثلاثية التى تدور فـــى كالكوتــا، وتعـــالج ظروف الهجرة، وأحدثت جدلاً منعه من صنع الأفلام الروائية طوال العقــد التــالى. فى هذه الأفلام الثلاثة استخدم الخط القصصى شديد الواقعية، الذى جعلــه يتــضمن عددًا من الإشارات الأسطورية من خلال غطاء كثيف من الصور القرويــة. يــدور فيلم "نجمة يغطيها السحاب" حول امرأة عاملة من عائلة مهاجرة تنتهى بأن تــضحى بحريتها، بل بحياتها من أجل بقاء عائلتها. وبينمــا تتــضمن القــصة إشــارة إلـــى الأسطورة البنجالية حول الإلهة دورجا، فإن الأسطورة تحدد الوسائل الحقيقية لقمـــع

النساء وبالتالى، فإنهن يصبحن أداة للمعرفة السياسية. وكانـت المنـاظر الطبيعيـة والمزج المتقطع للأصوات الطبيعية، والعمل الإنسانى، مع تطـور تـدريجى نحـو الموسيقى الكلاسيكية، وأشعار لطاغور، وأصوات الجلد بالسياط، ولحـن دال بآلـة الفلوت يشير دائمًا إلى أسطورة دورجا، تخلق بالفعل نصوصًا متوازية لكـى تعيـد تشكيل الخط القصصى الواقعى. ومع فيلم "سبارناريكا" وصل جاتاك بهذا الأسـلوب على مدى أبعد، لكى يحدد ـ لأول مرة فى أعماله وفى السينما الهنديـة ـ إمكانيـة استخدام الملحمية للتعبير عن المعاصرة. أن الفيلم يسجل وقائع هذا التحرر التدريجى من الوهم كمنتج مباشر للنهضة البنجالية الطاغورية، خاصة عنـدما تقـوم الـشقيقة الصغرى بهجرته لكى تتزوج من رجل من "أهل القمة". ومع ذلـك، فـإن معظـم مشاهده الكلاسيكية ـ مهبط الطائرات المهجور منذ الحرب العالمية الثانيـة حيـث يلعب الأطفال فوق حطام طائرة، وزواج الأخت بالقوة ثم فرارها للزواج بمن تحب، والمشهد الأخير للبطل المخمور يجلس فى نادٍ ليلى ويقتبس عن ملحمـة أوبانيـشاد وعن إليوت، بينما تلعب الموسيقى ألحان نمرة التعرى مـن فـيلم فيللينـى "الحيـاة اللذيذة"، هذه المشاهد تمثل نسيجا كثيفا من الاقتباسات، وتعليقا سياسيا وبناء ملحميا.

كان فيلم "سبارناريكا"، وأيضًا "كومال جاندار" الذى يصور المنافسة الحاميـة بين مجموعتين مسرحيتين وظهر كأنه تعليق من الحاضر على الماضى عن "إيبتـا" التى احتدمت لفترة طويلة ـ كانت هذه الأفلام سببًا فى إزاحة جاتاك عـن صـناعة السينما البنجالية، لينتقل لفترة قصيرة إلى "بون" حيث قام بالتدريس فى معهد السينما، ويترك أثرًا كمعلم لمانى كاول، وجون أبراهام، وآخرين، ولكن خاصة على كومـار شاهانى الذى كان الوريث الأهم لأسلوب جاتاك فى السبعينيات والثمانينيات.

عاد جاتاك إلى صناعة الأفلام فى السبعينيات، عندما قام منتج بنجلاديشى بتمويل الفيلم الملحمى "نهر اسمه تيتاشى" (١٩٧٣) والـذى لـم يـتح للعـرض الجماهيرى حتى منتصف الثمانينيات، لكنه كان فيلمًا غير عادى، بقـصة تـدور

وسط صيادى مالو الذين يعيشون على نهر تيتاشى، والفيلم يحمل صورًا أيقونية أكثر من احتوائه على منطق سردى، كما يحمل الفيلم بعض سمات النحت الهندى. لقد كتب كومار شاهانى (١٩٨٦) عنه: "إن هذا ليس شريط سليولويد شفافًا. إنه فيلم منحوت بالضوء، وباللون البارد الذى وصل إلينا من خلال نحت الجرانيت والصخور".

وكان آخر أفلامه، وربما أكثرها غرابة، هو فيلم السيرة الذاتية "العقل، والجدل، وقصة" (١٩٧٤)، من نوع البيكاريسك يصور فيه نفسه كمثقف مخمور يرحل عبر البنجال لكى يقابل زوجته التى ابتعدت عنه، لكنه يقابل مجموعة من الشباب الثوريين فى الغابة، وفى الغابة يموت عندما تهاجم الشرطة مخبأهم.

أشيش راجاد ياكشا

من أفلامه:

"المواطن" (١٩٥٢)، "مغالطة مثيرة للشفقة" (١٩٥٧)، "الهـروب" (١٩٥٩)، "نجمة يغطيها الـسحاب" (١٩٦٠)، " كومـال جانـدار" (١٩٦١)، "سـبارناريكا" (١٩٦٢)، "نهر اسمه تيتاشى" (١٩٦٣)، "العقل، والجدل، وقصة" (١٩٧٤).

السينما الإندونيسية

بقلم: دافيد هانان

فى عام ١٩٩٣ كان تعداد سكان إندونيسيا ١٨٦ مليون نسمة، يتألفون من ٣٠٠ جماعة عرقية (وما يزيد على ٣٠٠ لغة ولهجة) ينتشرون فى ١٣ ألف جزيرة يتشكل منها الأرخبيل الإندونيسى، والكتلة الرئيسية من السكان فى جزيرة جاوة التى يقيم فيها ما يزيد على ١٠٠ مليون نسمة. ومع تحلل الاتحاد السوفيتى، أصبحت إندونيسيا هى الدولة الرابعة فى العالم من حيث عدد السكان.

وقبل الاستقلال، صنع عدد قليل من الأفلام فى الجزر الشرقية الهولندية، وقد تم إنتاج حوالى ١١٠ فيلمًا بين عامى ١٩٢٩و١٩٥٠، معظمها عن طريق شركات صينية، ولكن أيضًا على يد استعماريين هولنديين. ولم تبدأ السينما الإندونيسية المحلية بشكل جاد إلا فى العام الأول من الاستقلال عن هولندا فى عام ١٩٥٠، وفى العقد التالى أنتجت إندونيسيا فى المتوسط ٣٥ فيلمًا روائيًا كل عام، معظمها صنع فى جاكارتا، العاصمة الوطنية، باللغة القومية باهاسا، التى تشبه لغة الملايو.

التطورات المهمة فى الخمسينيات والستينيات

كان نمو السينما الإندونيسية بعد عام ١٩٥٠ بقيادة المخرج الرائد أوسمار إسماعيل، الذى صنع أكثر من ٢٥ فيلمًا قبل وفاته فى عام ١٩٧١، وكان أول أفلامه فى فترة ما بعد الاستقلال فيلم "المسيرة الطويلة" (١٩٥٠)، و"ست ساعات فى جوجا" (١٩٥١) و"بعد حظر التجول" (١٩٥٤)، وجميعها يحتفى بأعوام النضال من أجل الاستقلال، ولكن أفلام ما بعد الثورة كانت تحتوى على نزعة غير عادية من الشك، على العكس تمامًا مما حدث فى الاتحاد السوفيتى خلال العشرينيات، فهذه الأفلام تلقى الضوء – بقدر من الرقة وغير المباشرة – على الغموض الأخلاقى الذى حدث خلال فترة الثورة. لقد كان أفضل أفلامه "الأزمة" المفقود الآن، وكان فيلمًا كوميديًا عن أزمة الإسكان فى السنوات الأولى للجمهورية، وفى

عام ١٩٥٥ صنع فيلمًا تنبؤيًا ساخرًا وذكيًا حول مخاطر هالة الزعامة السياسية فى إندونيسيا، وهو فيلم "صاحب الشأن الرفيع"، الذى عرض على الرغم من نقده الضمنى للرئيس سوكارنو.

كانت شركة أوسمار للإنتاج السينمائى (برفينى) هى الإطار الذى ظهر من خلاله العديد من المخرجين الموهوبين الشبان. وكان من أهمهم جايا كوسوما، الذى كان مهتمًا بالثقافات التقليدية والتنوع الإقليمى، وقد استكشف هذه الموضوعات فى فيلمه "نمر من تيجاما" (١٩٥٣) الذى يدور حول أحد طقوس الدفاع عن النفس فى غرب سومطرة، والفلسفات الإسلامية التى تستقر فيه. ولعل أكثر أفلامه طموحًا هو "النيران المتأججة" (١٩٥٩)، وهو دراما حول الفلاحين الذين يقاومون قمع عمدة القرية، ويمزج الفيلم بين التقاليد الثقافية من المناطق الإقليمية المختلفة، ويحاول أن يثبت أن الشعار القومى الإندونيسى "الوحدة فى التنوع" يمكن أن يكون صيغة أو توليفة لفيلم روائى.

من الكتاب المخرجين الذين ظهروا أيضًا تحت مظلة الشركة أسرول سانى، الذى كان شاعرًا معروفًا أيضًا، وكتب فيلم أوسمار إسماعيل "بعد حظر التجول"، بالإضافة إلى مخرج الأفلام الكوميدية نيا عباس أكوب، وكان فيلمه "ثلاثة هاربين" (١٩٥٧) قصة عن ثلاثة من رجال العصابات يغيرون على سكان قرية إسلامية هادئة، وفى مرحه اللطيف السهل يمزج الفيلم بين السخرية وأسلوب "لينونج بيتاوى" (وهو شكل من المسرح الغنائى الثورى الذى تطور فى القرن التاسع عشر كوسيلة ترفيه للسكان المحليين فى باتافيا تحت الحكم الاستعمارى الهولندى)، مع حبكة وأسلوب بصرى يحملان تأثرًا بأفلام الويسترن الهوليوودية، ليسخر بأسلوب إندونيسى لطيف من بعض مواضعات هوليوود. ومن المخرجين المهمين الذين بدأوا العمل فى الخمسينيات ويم أمبو، الذى كان أفضل أفلامه "نمر من كيمايوران" (١٩٦٥) الذى كان صورة رومانسية عن المقاومة والتعاون داخل منطقة كولونيالية، ويعتمد الفيلم على الحكايات الشعبية فى تلك الفترة.

ولقد شهدت فترة "الديمقراطية المحكومة" (١٩٥٧-١٩٦٥) انخفاضًا في الإنتاج السينمائى المحلى، وعندما زاد الرئيس سوكارنو من قوة الحزب الشيوعى، وتشكلت "لجنة مقاطعة الأفلام الأمريكية الإمبرالية"، قررت اللجنة حظر استيراد كل الأفلام الأمريكية لمدة عامين. لكن أحداث ٣٠ سبتمبر ١٩٦٥، حيث شن ستة من العناصر اليسارية فى الجيش مذبحة ضد القادة العسكريين، أدت إلى إبادة اليسار فى إندونيسيا وسيادة الجناح اليمينى، والحكومة المدعومة بالجيش، والمعروفة باسم "النظام الجديد"، بقيادة الجنرال سوهارتو، الذى ظل فى السلطة طوال العقود الثلاثة التالية. وبذلك ضاعت معظم الأفلام التى صنعها مخرجون من الجناح اليسارى مثل باشتيار سياجيان وباسوكى أفندى، على الرغم من أن بعض السيناريوهات أنقذت، ورفعت حكومة "النظام الجديد" القيود على الواردات الأمريكية، وأعطت الأولوية لظهور سينما محلية شديدة التجارية، التى بدأت مرحلة انطلاقها فى بداية السبعينيات.

صناعة السينما فى السبعينيات والثمانينيات

كان معدل الإنتاج السنوى فى إندونيسيا خلال السبعينيات يتراوح بين ٦٠ و٧٠ فيلمًا، وخلال تلك الفترة كان هناك العديد من المنتجين من أصول صينية أو هندية، لكن أغلب الكتاب والمخرجين كانوا إندونيسيين (من جاوة، وسومطرة، وسواليزى، وعلى الأقل واحد من بالينى). وبدءًا من ١٩٦٧، كانت الصناعة الوطنية تلقى دعمًا ماليًا من الواردات، وفى منتصف السبعينيات فرضت حصة (كوتا) على الواردات، وخلال الثمانينيات كان حوالى ١٨٠ فيلمًا يستورد إلى إندونيسيا كل عام، وتشير الإحصائيات فى تلك الفترة أن ٣٥ إلى ٤٠ بالمئة من المتفرجين كانوا يشاهدون أفلامًا إندونيسية، و٢٠ إلى ٢٥ بالمئة يشاهدون أفلامًا أمريكية، و١٥ بالمئة لأفلام هونج كونج، و١٢ بالمئة للأفلام الهندية. ومع ذلك كان

الموزعون يعرضون الأفلام الأمريكية فى دور العرض الفاخرة فى المدن حيث كانت الأسعار قريبة من مثيلتها فى الغرب، وبذلك فإن الأرباح الحقيقية كانت تأتى من الأفلام الأمريكية.

وخلال السبعينيات والثمانينيات كانت بعض الأفلام الإندونيسية تصدر إلى ماليزيا وسنغافورة، حيث كان لها محبوها خاصة بين قطاع الملايو من هذه الشعوب. لقد كانت صناعة سينما الملايو التى تصنع فى سنغافورة شائعة وكانت تلقى الشعبية فى إندونيسيا خلال الخمسينيات خاصة فى عام ١٩٥٩ عندما خففت بعض القيود الحمائية على الاستيراد. ومع ذلك، وفى التسعينيات، خاصة مع تطور السينما المحلية فى ماليزيا، كان هناك إنتاج مشترك بين إندونيسيا وماليزيا. فى فن جنوب شرق آسيا كانت هناك أيضًا سينما فلبينية شعبية كبيرة، وبعض أفلام تايوان المتفرقة ذات الجودة العالية. ومع ذلك فإن كل هذه الصناعات القومية للسينما كانت تميل إلى أن تعمل أساسًا داخل نطاق لغاتها الخاصة.

وفى أوائل السبعينيات، ظهر جيل موهوب جديد فى السينما الإندونيسية، وكان من أهمهم هؤلاء الذين تلقوا تدريبهم فى موسكو مثل سيومان جايا، الذى بدأ كتابة السيناريوهات فى عام ١٩٥٦، وتيجو كاريا، الذى كان "مسرحه الشعبى" الجماعى أرضًا خصبة للتدريب بالنسبة للمواهب الجديدة التى ظهرت خلال السنوات الخمس والعشرين التالية، ومن بينهم المخرج سالميت رارجو، والممثلة التى حازت على العديد من الجوائز كريستين حكيم والتى خاضت أيضًا فى بعض المشروعات السينمائية.

كان فيلم سيومان جايا الأول "فتى بتاوى" (١٩٧٣) فيلمًا موسيقيًا يتسم بالحيوية، يحتفى بالثقافة الشعبية لجاكارتا وأطفالها، لكن أعماله تراوحت أيضًا بين الاقتباسات الأدبية والتاريخ، والأفلام التى تعتمد على النقد السياسى والاجتماعى، مثل "الإلحاد" (١٩٧٤) الذى يدور حول المحاولات الصعبة للتوفيق بين الإسلام والماركسية، وفيلم "كارتينى" (١٨٣) وهو قصة حياة تعتمد على خطابات إمرأة من

قوات التحرير، أما فيلمه "سى ماماد" (١٩٧٣) فكان حكاية مجازية عن الفساد فى جاكارتا، و"الحصى الحاد" (١٩٨٥) يعرض فى شكل درامى مخاطر رحلة امرأة ريفية إلى المدينة الكبيرة، أما فيلم "الشاب العاشق" (١٩٧٧) الذى صنعه خلال فترة احتجاجات الطلبة على سياسات "النظام الجديد"، فكان من بطولة الشاعر المحظور ريندرا الذى كان يتلو أشعاره فى الفيلم الذى لم يعرض أبدًا فى نسخته الكاملة.

وفى السبعينيات قام تيجو كاريا بتمويل مجموعته لكى يبادل الإنتاج بين الأفلام التجارية الجماهيرية ــ التى تخلق نجومًا كبارا ــ والمشروعات الخاصة، مثل الفيلم التاريخى الهائل الذى أخرجه "نوفمبر ٢٨٢٨" (١٩٧٩)، لقد كان الفيلم عن حرب جاوة، لكنه يقدم أيضًا تناقصًا ثقافيًا بين القيم الجاوية والغربية، ولغة الجسد، وكان الفيلم من بين أوائل الأفلام الإندونيسية التى اشتهرت فى الخارج. أما فيلمه المتميز "الأم" (١٩٨٦) فينتقد أهل جاكارتا لمعاملتهم جماعات الأقلية فى الجمهورية الإندونيسية، مثل جماعات الجايان الإيرانية التى تعيش فى جاكارتا. أن الفيلم يمزج بين الدراما العائلية ذات الأسلوب الطبيعى والأسلوب التعبيرى للأوبرا الفولكلورية، وهو دراما مجازية عن العنف السياسى الذى تقوم به المؤسسات التى تبدو فى الظاهر ذات توجهات شيوعية، لكن يمكن قراءة تصرفاتها على نحو أوسع فى تطبيقاتها. أما فيلم "قهوة مرة" (١٩٨٥)، فهو مثل "الحصى الحاد" لجايا، يكتشف تيمة النزوح إلى المدن فى العالم الثالث، لكنه يحكى قصته بأسلوبى الفلاش باك والفلاش فوروورد (العودة إلى الماضى والقفز إلى المستقبل) مع التصوير فى المواقع الطبيعية فى الأحياء الفقيرة من جاكارتا، لكى يحدث تأثيرًا يجمع بين الخشونة والتعقيد.

وفى ظل "النظام الجديد"، أصبحت الأفلام الإندونيسية معرضة للرقابة المسبقة، بالرقابة فى مرحلة السيناريو بالإضافة للرقابة بعد تنفيذ إنتاج الفيلم. وأصبح أفضل المخرجين الإندونيسيين خبراء فى التناول الخاص للرمز السياسى الذى لا ينتهك المحظورات الرقابية، لكنهم عملوا على صنع تعليق ممتد حول النظم

السياسية والاجتماعية. لقد كان ممنوعًا فى إندونيسيا النظام الجديد انتقاد أيديولوجيا الدولة (والتى يطلق عليها "بانكا سيلا")، أو انتقاد الحكومة. لقد كان فيلم سلاميت راهارجو "سمائى، وطنى" عن الصداقة بين صبيين، الأول شديد الفقر والآخر من عائلة شديدة الثراء، والفيلم ينتقد الهوة المتسعة بين الأغنياء والفقراء التى حدثت فى إندونيسيا خلال السبعينيات، ويستخدم الفيلم أيديولوجيا الدولة لكى يثير القضية، وهكذا تجاوز عقبة الرقابة، لكن قرار أصحاب دور العرض الكبرى بتحجيم توزيعه أصبح قضية أثارت الرأى العام خلال بداية الثمانينيات.

ومن بين أشهر مخرجى تلك الفتة آمى بريونو، والذى كان فيلمه "رورو ميندوت" (١٩٨٣) يعيد على نحو أسلوبى حكاية أسطورة مقاومة النساء تجاه أفعال قائد قوى فى إمبراطورية ماتارام فى القرن السابع عشر، كذلك المخرج إيروس جاروت، شقيق سلاميت رارجو، والذى كان فيلمه المتميز الشاعرى "تيجوت نيادين" (١٩٨٨) من بطولة كريستين حكيم فى دور قائدة حرب العصابات فى جيل أسيه فى أوائل القرن، وهو أول فيلم إندونيسى يعرض فى مهرجان، كما كان هذا الفيلم، بالإضافة إلى فيلم أسرول ساني "رواد الحرية" (١٩٨٠) و"تاجابونار" (١٩٨٧)، تدور جميعًا فى سومطرة، وأبقت قضية النزعة الإقليمية حية فى السينما الإندونيسية.

السينما الجماهيرية فى السبعينيات والثمانينيات

كان من أوجه قوة السينما الإندونيسية الجماهيرية الطريقة التى طورت بها العديد من الأنماط الفيلمية المميزة التى لا توجد فى مجتمع آخر بنفس الطريقة. ففى منتصف السبعينيات كان من أهم النجوم: الكوميدى "البيتاوى" والمغنى بينيامين إس، الذى قام ببطولة سلسلة من الأفلام السريعة الرخيصة، مثل "ملك لينونج"، و"بينيامين يقع فى الحب"، و"راعى البقر الهارب"، و"طرزان يحال إلى المعاش"،

وهذه الأفلام طورت ما يمكن اعتباره نقدًا للتحديث. وفى بعض الأحيان كانت هذه الأفلام تتناول عالم "البيزنس" العالمى الجديد فى جاكارتا، الذى تطور سريعًا فى بداية السبعينيات، كما يتناول صفقات شراء الأرض الغامضة التى واكبت هذا التوسع، لتؤسس نقدها على فقدان قيم بيتاوى فى تبادل المصالح، وفى بعض الأحيان كانت تقدم محاكاة ساخرة لصور الثقافة الجماهيرية الغربية.

وكان هناك نمط مبتكر آخر، وهو فيلم "وانجدوت" الموسيقى، وتلك موسيقى إندونيسية شعبية شديدة الإيقاعية انتشرت فجأة كظاهرة ثقافية جماعية فى السبعينيات، وهى تشبه الروك على نحو ما، لكنها تتميز بألحانها كما أن لها جذورها فى موسيقى الملايو وتمزج بعض عناصر الموسيقى الهندية والعربية. وبعد أن تطورت على يد إلفى سوكايش، أصبح لها بعد إسلامى مع روما إيراما، فى محاولة لاكتشاف "أسلوب شرقى"، وكان إيراما ممنوعًا من الظهور فى التليفزيون لاعتناقه بعض المواقف الإسلامية ضد عقائد الدولة، لكن أفلامه حققت نجاحًا جماهيريًا كبيرًا فى شباك التذاكر، وقد تكون الدراما فيها بدائية، لكن قوة الموسيقى فيها جعلتها شديدة الجماهيرية، خاصة بين الفقراء.

والنمط الفيلمى الثالث الذى تطور خلال تلك الفترة كان نمط "ملكة المحيط الجنوبى"، الذى يعتمد على أساطير حول نيج رورو كيدول، الملكة الأسطورية المنفية إلى قاع المحيط الجنوبى، وابنتها نيج بلورونج، التى كانت تفترس الأحياء، أحيانًا لأهداف طيبة، لكن الأغلب لأسباب شريرة. أن هذا النمط له علاقة بنمط أفلام "الملكة التمساح"، وكلاهما تنويعات إندونيسية على "الأنثى المتوحشة"، أو الصورة السلبية الغامضة للأم. ومن الواضح أن هناك تأثرًا قويا فى هذه الأفلام بالسينما الهندية، لكن عناصر "الأم" الموجودة فى المجتمع الجاوى جعل من هذا النمط جماهيريًا، بالإضافة إلى قوة الأساطير الهندوسية البوذية قبل الإسلامية فى المخيلة الإبداعية للجماهير.

هناك أيضًا أنماط فيلمية مشفرة حققت نجاحًا جماهيريًا خلال السبعينيات والثمانينيات، وهى فيلم الفنون القتالية الإندونيسى (سيلان)، وفيلم المراهقين (ريماجا)، وفيلم التاريخ الإسلامى والذى يدور عادة حول دخول الإسلام إلى إندونيسيا، وفيلم التاريخ الهندوسى البوذى، والقصص من الفترة الاستعمارية، وأفلام التاريخ السياسى الممولة من الحكومة. وفى الثمانينيات ظهرت جماعة ذات ميول غربية، تعرف باسم "قهوة وارونج"، والتى أنتجت أفلامًا أعجبت الجمهور بكوميديا السلابستيك والنكات حول لهجة جاكارتا.

وفى التسعينيات تعرضت صناعة الفيلم الوطنية لأزمة بسبب دخول التليفزيون التجارى على نطاق واسع. ومع ذلك فإن الشعب الإندونيسى كان شديد الاهتمام بالسينما القومية، ويعرف مخرجيها ويحترمهم أكثر مما يفعل مع مخرجى الغرب. لقد كان الجدل حول الثقافة السينمائية فى الغرب مقتصرًا على المتخصصين، لكنه كان جدلاً مفتوحًا فى الصحافة اليومية فى إندونيسيا. هناك فى إندونيسيا "مجلس قومى للسينما"، ومعهد سينمائى فى جاكارتا (حيث يتلقى الطلبة دروسهم على أيدى الفنانين الممارسين)، وهناك أيضًا "سينماتك إندونيسيا" كأرشيف سينمائى. والمجلس القومى للسينما هو هيئة استشارية تدار بشكل أقرب إلى الإدارة الذاتية، ويتألف من الفنانين والإداريين ورجال الأعمال، الذين صنعوا الكثير لكى يرفعوا من وضع الصناعة السينمائية. وبينما جعلت الرقابة تطبيقاتها تقتصر على قضايا محدودة بحيث فتحت المجال أمام العديد من القضايا التى يمكن أن تناقش صراحة فى إندونيسيا، فإن الثقافة السينمائية استخدمت على أيدى الفنانين لكى تركز على قضايا الهوية القومية التى لا يمكن إثارتها بطريقة أخرى.

الصين بعد الثورة

بقلم: إستير ياو

إن تاريخ سينما المنطقة الرئيسية من الصين بعد استيلاء الشيوعيين على الحكم فى عام ١٩٤٩ يمكن تقسيمه إلى أربع مراحل مميزة. من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٦٦، حين كانت قاعدة السينما الوطنية تمول عن طريق الدولة وتنتج أفلام "الواقعية الاشتراكية "وأفلام "العمال والفلاحين والجنود"، فى محاولة لبناء "سينما ثورية محلية". وتوقف إنتاج الأفلام الروائية فعليًا فى الأعوام الأولى للثورة الثقافية من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٢، فيما عدا عشر أوبرات فيلمية (أوبرا النموذج الثورى). وفى السنوات التى أعقبت الثورة الثقافية، قامت محاولات إبداعية واستكشافية بتفكيك مواضعات الواقعية الثورية الكلاسيكية، وأعادت تحديد اللغة السينمائية الصينية. ثم فى عام ١٩٨٧، منحت الأستوديوهات المسئولية المالية الكاملة وبدأت فى إنتاج أفلام الترفيه، التى تدعو إلى تحول عكسى تدريجى إلى السينما التجارية التى تحكمها عوامل السوق.

السينما الثورية

١٩٤٩-١٩٥٦: السياسات والصناعة

بعد عام ١٩٤٩، كان الإنتاج والتوزيع والرقابة بالنسبة للأفلام أمورتقع تحت نطاق سلطة وزارة الدعاية، ثم فيما بعد "مكتب السينما" فى وزارة الثقافة. وبدءا من عام ١٩٥١، منعت أفلام شانجهاى التى صنعت قبل عام ١٩٤٩؛ حيث إنها كانت أفلامًا من هوليوود أو هونج كونج. وكانت الأفلام التى تعرض هى التى تدور حول العمال والفلاحين والجنود، لدعم إعادة البناء الاشتراكية للبلاد. وبمساعدة سوفييتية، حققت الصناعة سريعًا اكتفاءً ذاتيًا تقنيًا. وبحلول عام ١٩٥٩، كانت هناك عشرة أستوديوهات للأفلام الروائية، واستوديو لأفلام التحريك، قد

شيدت فى المدن الكبرى، وفى أواخر الستينيات كانت هناك أستوديوهات صغيرة فى المدن الصغرى والأقاليم قد بدأت فى إنتاج الجرائد السينمائية والأفلام التعليمية العلمية القصيرة.

وكان التوزيع تتولاه "شركة التوزيع والعرض للسينما الصينية" التى كانت تعمل من خلال مكاتب فى المقاطعات والمدن والريف. كما أسس "مكتب السينما" مزيدًا من وحدات العرض للجماهير العريضة، والتى زادت من ٦٤٦ دار عرض فى عام ١٩٤٩ إلى ٢٠٣٦٣ دارًا فى عام ١٩٦٥، بالإضافة إلى ١٣٩٩٧ فريقًا يخدم الفلاحين فى الريف بآلات عرض من مقاس ١٦ مم وشاشات متنقلة. وارتفع عدد الجمهور سنويًا فى عام ١٩٤٩ من حوالى ١٣٨ مليونًا إلى ٤,٦ مليارًا فى عام ١٩٦٥. وقد افتتحت أكاديمية سينما بكين ــ مدرسة السينما الوحيدة فى البلاد ــ فى عام ١٩٥٦، وأتاحت تدريبًا رسميًا لمن يريدون أن يكونوا كتَّاب سيناريو أو مخرجين أو مصورين سينمائيين ومصممى ديكور وممثلين، ثم فيما بعد مهندسى الصوت والمناصب الإدارية أيضًا وفى وقت مبكر، فى يوليو عام ١٩٤٩، قامت الجمعية الوطنية الأولى للسينما والأدب بوضع هالة حول خطابات ماوتسى تونج فى منتدى "يونان" (١٩٤٢) باعتبارها المبادئ الأساسية للعمل فى الفن والأدب. وأصبح ابتكار نمط جديد للعمال والفلاحين والجنود ــ فيما أسماه ماو الواقعية الثورية ــ هو التكليف الرسمى. ومع ذلك فقد كان السينمائيون بعيدين عن الاتساق فى نظام واحد سواء فى الخلفية أو المظهر، مثل الشخصيات الرئيسية فى حركة الأندرجراوند اليسارية السرية فى الثلاثينيات، وعدم المنحازين من أستوديوهات شانجهاى السابقة، وأعضاء الفرق المسرحية المتجولة من يونان والجيش، وقد استعار هؤلاء جميعًا تقاليد متنوعة. ومن ثم فإن الإستراتيجيات السردية والشكلية التى استخدمت فى الدراما والأدب التقليديين، وفى الأفلام السوفيتية والهوليوودية فى الثلاثينيات والأربعينيات، ظهرت جنبًا إلى جنب فى المعالجات الصارمة

للتاريخ الثورى وصراع الطبقات. كما بدا أيضًا التصاق السينمائيين بتقاليد الأدب والمسرح الصينى فى خلق "فيلم الأوبرا" و"الاقتباسات الأدبية" (عن الأدب الصينى الحديث) باعتبارها أنماطًا فيلمية جديدة.

وفى أكتوبر عام ١٩٤٦، بعد فترة قصيرة من انسحاب اليابان من مانشوريا، بدأ "أستوديو الشمال الشرقى" السينمائى فى صنع الأفلام فى هيجانج، وهى مدينة للتنقيب عن الفحم إلى الشمال من هاربين. وبالمعدات التى تم الاستيلاء عليها من اتحاد مانشوريا السينمائى الذى كان خاضعًا ومملوكًا لليابان، وبمساعدة من الفنيين اليابانيين المتعاطفين، قام الأستوديو بإنتاج الجرائد السينمائية، وترجمة الأفلام السينمائية السوفيتية، واستكمال فيلمين للتحريك، وفى أول مايو عام ١٩٤٩، عرض الأستوديو أول أفلامه الروائية "الجسر"، الذى كتبه يومين وأخرجه وانج بين، اللذان كانا يعملان فى شانجهاى قبل الالتحاق باليونان، وقد أرسيا فى هذا الفيلم ما سوف يصبح أسلوب "الانغماس فى الحياة اليومية" بالعيش بين عمال المصانع الذين يصورانهم فى الفيلم.

وبين عامى ١٩٤٩ و١٩٥٠ أنتج "أستوديو الشمال الشرقى" حوالى ١٨ فيلمًا منخفض التكاليف بالأبيض والأسود كانت هذه الأفلام نماذج للسينما الثورية، فقد صورت شخصيات بطولية، وفقرات لا يمكن نسيانها عن الثورة، وكان العديد منها مثل "بنات الصين" (١٩٤٩) و"الفتاة ذات الشعر الأبيض" (١٩٥٠) و"زاد بيمان" (١٩٥٠) تحكى قصصًا مؤثرة عن النساء كمناضلات وضحايا وشهيدات، وفى هذه الأفلام عناصر متنوعة مثل اللقطات التسجيلية والفولكلور والموسيقى التقليدية وسير القديسين التى تعززها جاذبية الشخصية الأنثوية ودورها فى التحرير والنضال.

وبعد استيلاء الشيوعيين على السلطة، كانت الأستوديوهات الخاصة التى بقيت فى شانجهاى، مثل كونلون، ووينهوا، وجوتاى، وداتونج، تتلقى التشجيع لتصنع الأفلام

من أجل فترة الانتقال. وبين عامى ١٩٤٩ و١٩٥١ أنتجت حوالى ٤٧ فيلمًا، لكن سرعان ما دخلت فى مصاعب سياسية، كنتيجة لتفكيكها المتزايد ودخولها فى امتداد "أستوديو سينما شانجهاى" فى عام ١٩٥٣.

كان النقد السياسى لأفلام الأستوديوهات الخاصة يتركز فى فيلم "حياة وو زون" (١٩٥٠) من إخراج سون يو، وصور الفيلم معلما قام بتعليم نفسه، وأقام المدارس عن طريق الشحاذة ـ بالمعنى الحرفى للكلمة ـ من الشوارع. وفى حملة شنت بعد أعوام قليلة فى ١٩٥٨، شجبت هذه الأستوديوهات باعتبارها "متطرفة وعنيفة"، واتهمت بالتصوير الخاطئ البرجوازى للثورة البروليتارية، وبذلك فإنها تكون قد ارتكبت خطأً سياسيًا فادحًا. وفى أعقاب انتقاد ماوتسى تونج لفيلم "حياة وو زون"، تعرضت الدائرة السينمائية لإعادة التثقيف، وتشكلت "لجنة توجيه السينما" لتراقب السيناريوهات على نحو تفصيلى. لقد كان النقد القاسى تجاه فيلم واحد تأكيدًا ليس فقط على تحكم الحزب فى تفسير الفنانين للتاريخ والثقافة، ولكنه ساعد أيضًا جبهة يونان على أن تتفوق على الفنانين المخضرمين من شانجهاى.

لقد كان وضع معايير للعمليات الإدارية والرقابية قد حدث فى عام ١٩٥٣، وفى "المؤتمر القومى الثانى للعاملين فى الآداب والفنون فى كل الصين" أعلن زد إينلاى أن الواقعية الاشتراكية فى السياق الصينى تتألف من الواقعية الثورية والرومانسية الثورية. وعلى الرغم من ما تتضمنه هذه المصطلحات من معان شكلية وأسلوبية فإنها قد ظلت مفتوحة للتفسير، لكن عقائدها الأساسية حافظت على قيادة البروليتاريا فى الصراعات الثورية تحت قيادة الحزب الشيوعى الصينى، وعلى التصوير المثالى للحاضر والمستقبل. لقد فهمت الواقعية الثورية إذن بالمعنى الأيديولوجى أكثر من المعنى التقنى أو الشكلى. فمن الناحية الشكلية، مالت الأفلام إلى الواقعية الكلاسيكية عندما اعتنقت الأنماط الدرامية التقليدية وتنظيم المكان والزمان طبقًا لمبادئ المطابقة مع الطبيعة. ومع ذلك فإن الدوافع والتصرفات كما

يتم تفسيرها بالخلفية الطبقية للشخصيات والمواقف السياسية قد تحولت من الأرضية النفسية الفردية "للواقعية البرجوازية" إلى أرض جماعية جماهيرية ويوجهها الصراع، وتلك كانت هى "الواقعية الثورية".

وخلال الخمسينيات اكتسبت أنماط جديدة قدرًا من الاستقرار، مثل فيلم القرية، وفيلم التاريخ الثورى والحرب الثورية، وفيلم التشويق (أو فيلم الجاسوسية)، وفيلم الأقلية الوطنية، والأفلام ذات الموضوعات الصناعية، والاقتباسات عن أعمال أدبية من حركة "الرابع من مايو" فى العشرينيات. ومن خلال التكرار، فإن التقاليد البصرية والسمعية لهذه الأنماط أسست أهمية أيقونية. وعلى سبيل المثال، الأغنيات الفولكلورية التى تتميز بالحيوية المصحوبة بمشاهد ريفية أو تصور المصانع، والفلاحين النشطين فى فيلم القرية، ومشاهد التعذيب الوحشى فى الزنازين للشهادة على عضو حزبى وعلم أحمر كبير فى احتفال بالنهاية المنتصرة فى فيلم التاريخ الثورى، ومشاهد الغناء والرقص الغريبة من خارج منطقة هان وقصة الحب فى فيلم "الأقلية الوطنية"، ووجود كادر حزبى من الرجال يقوم بدور الناصح والوسيط ليمثل موقف الحزب وسياساته فى كل أنماط الأفلام. وتم التخلص من العمارة ذات الطراز الأوروبى وطرق الحياة الحضرية التى كانت ترمز إلى حداثة الصين فى أفلام الثلاثينيات والأربعينيات، وحل محلها فى الخمسينيات بنايات على الطريقة السوفييتية، وتفضيل النزعة المحلية والريفية (أى غير الغربية).

١٩٥٦-١٩٥٩: "المئة زهرة" والفترات المضادة لليمين

فى مايو ١٩٥٦ أَطْلِق ماو سياسة "دع مئة زهرة تتفتح ومئة مدرسة للفكر تتنافس". واستجابت دائرة صناعة السينما بسرعة إلى مناخ الانفتاح بالإشارة إلى التأثير السلبى للضغوط السياسية على صناعة الأفلام. وظهرت المقالات بأقلام

الرسميين ومخرجى السينما، التى عـزت نقـص الأفـلام ذات الجاذبيـة للقيـود المفروضة على العملية الإبداعية.

وتعززت الصلات مع أوروبا خلال تلك الفترة عندما حضر وفد صينى مـن خمسة أفراد مهرجان كان السينمائى وزار إيطاليا وانجلترا ويوغوسلافيا لكى يـدرس الإنتاج المحلى فيها. وفى الصين كانت أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية تعـرض فـى المدن الكبرى، ويدرسها المخرجون، وكان أهل المدينة قادرين أيضًا على رؤية أفلام تقدمية من إيطاليا واليابان والهند والمكسيك.

وبدأ أيضًا البحث عن الصلات بين السينما، والأوبرا التقليديـة والموسـيقى الفولكلورية والأدب. وأكد الخطاب حول تأميم السينما القاعـدة الثقافيـة للواقعيـة والثورة، وكان التأكيد على الحاجة إلى إنتاج "أفلام ذات مـذاق صـينى" اعترافًـا بأذواق الفنانين والمتفرجين الصينيين، وكان علامة على الاستقلال المتزايـد عـن النموذج السوفيتى. وبدأ اكتشاف طرق للجمع بين الفنون التقليدية، والنظرة العالمية للماركسية اللينينية، وتجسد هذا الاكتشاف فى فيلمين ملونين مبكرين: "ليانج شـانبو وزوينجاتى" (١٩٥٤) وهى أوبرا فيلمية تعتمد على قصة حب تقليدية، و"تـضحية العام الجديد" (١٩٥٦) الذى اقتبسه زيا يان عن رواية قصيرة بـنفس الاسـم مـن تأليف لو زون.

وفى روح الإبداع والابتكار، صنع العديد من الأفلام ذات المضمون المضاد للبيروقراطية، وكانت الكوميديات الساخرة للمخرج لو بان هى أكثر حدة فى النقد: "قبل وصول المدير الجديد" (١٩٥٦)، والذى يكشف عن العلاقة الهرمية الموجودة بين الكادرات، والثلاث فقرات فى فيلم "كوميديا لم تكتمل" (١٩٥٧) التى تلمح إلـى أقدمية البيروقراطيين والعقائديين، وأصبح التمييز العرقى والجنسى فى بؤرة أفـلام شينج ين مثل "المرأة الشابة من شانجهاى" (١٩٥٦). ولم تكن هذه الأفلام تخـشى من أن تتبنى رؤية مدنية، وأن تحدد أخطاء أعضاء الحزب.

وفى بدايات عام ١٩٥٧، أنشئت وحدات إنتاج حول بعض المخرجين فى أستوديوهات بكين، وشانجهاى، وشانجشون. وفى الوقت الذى استمر فيه نظام الرقابة كاملاً، فإنه بدأ الاعتراف بأهمية المخرج فى هذه الوحدات التى أصبحت تملك مزيدًا من الإدارة الذاتية فى اختيار السيناريوهات وفريق العمل، ووضع الميزانية وحسابات توقعات الإيرادات. وتفرع أستوديو شانجهاى إلى ثلاثة أستوديوهات فرعية: جانجنان وتيانما وهايين، وكل منها يحتوى على وحدتين أو ثلاث للإنتاج حول مخرج محدد.

ثم فى أغسطس عام ١٩٥٧، بدأت الحركة المضادة لليمين فى الهجوم على صناعة السينما، وتم تصنيف عدد كبير من الكتاب والمخرجين السينمائيين باعتبارهم "يمينيين"، وهوجموا علانية بتهمة نشرهم "التفكير البرجوازى"، كما أَطْلِق على فيلم لو "كوميديا لم تكتمل" "عشبًا سامًا"، ولم يسمح له مرة أخرى بالإخراج. وتحركت الحركة المضادة لليمين إلى مرحلة جديدة فى أبريل ١٩٥٨، عندما قام كانج شينج (الذى أصبح فيما بعد أحد "عصابة الأربعة") بتحديد عدد من الأفلام باعتبارها "رايات بيضاء" مضادة لروح أفلام العامل والفلاح والجندى، وصنفت ٢٤ فيلمًا صنعت فى عامى ١٩٥٧ و١٩٥٨ على أنها "رايات بيضاء" ومنعت من التوزيع والعرض.

وفى العامين التاليين للحركة المضادة لليمين، كان هناك تطوران مهمان أديا إلى زيادة الإنتاج دون أن ينتهى الجو القمعى، ففى عام ١٩٥٨ دعت حركة "القفزة العظيمة إلى الأمام" لزيادة عدد الأفلام، وفى عام ١٩٥٩ وبمناسبة الاحتفال بالذكرى العاشرة للحزب الشيوعى الصينى، أعلن عن الحاجة إلى إنتاج أفضل. فى عام ١٩٥٨ قلصت الأستوديوهات ميزانيتها واختصرت جداول الإنتاج، وكرد فعل لدعوة رئيس الوزراء شوين لاى لزيادة عدد الأفلام ذات الطبيعة الشخصية، صنعت الدراما التسجيلية التى تجمع بين اللقطات التسجيلية

والمشاهد التى يعاد فيها تمثيل الحدث الحقيقى، لكى تصور الإنتاج المتزايد للعمال خلال هذا العام. وكان فيلم زى جين "هوانج باومى" (١٩٥٨)، الذى بدأ بعامل مصنع نسيج نموذجى يتعلم الغناء الأوبرالى، وينتهى الفيلم برقصة حول مصنع النسيج فى أزياء خرافية، فيلمًا نال الإعجاب باعتباره تعاونًا نموذجيًا بين العمال، وكوادر الحزب، والفنانين. ومع ذلك فإن معظم الأفلام التى أنتجت خلال هذا العام صنعت لكى تفى بحصة كل أستوديو من عدد الأفلام المفروض عليه إنتاجها، وكنتيجة لذلك فقد بدت ساذجة وقديمة، وبحلول عام ١٩٦٢ سحب العديد من هذه الأفلام رسميًا من التوزيع والعرض.

لقد شجع المؤتمر العاشر للحزب الشيوعى الصينى الإنتاج الأفضل جودة الذى يحتفى بإنجازات الحزب. وبينما كانت هذه الأفلام تركز على تاريخ الصين المعاصر، فإنها كانت تشترك جميعًا فى البؤرة الإنسانية، مثل فيلم سوى وى وشين هواكاى "أغنية الشباب" الذى يتعقب محاولات ونجاحات امرأة شابة قمعتها ثقافة حركة الرابع من مايو الأرستقراطية، ووجدت أخيرًا تحررها الحقيقى من خلال الاشتراك فى الحركة الشيوعية. بينما صور فيلم "لين زكسو" محاولات المفوض لين زكسو المضادة للإمبرالية خلال حرب الأفيون، وكان الفيلم مدققًا فى إعادة خلق التفاصيل التاريخية، كما تكاملت أرضيته التاريخية الواسعة مع مشاهد تقتنص لحظات من حياة لين الخاصة. أما فيلم وانج يان "أيامنا فى أرض المعركة" فيحكى قصة امرأة شابة تتنكر كجندى يتم سحبها من الجيش بعد اكتشاف حقيقة جنسها. أن هذه الأفلام تبرز قدرتها الناجحة على الجمع بين السياسة والفن. وعلى الرغم من أن إيرادات شباك التذاكر كانت ترتفع على نحو منتظم عن طريق الشراء بالجملة من وحدات الإنتاج باستخدام أموال الدولة، فإن الرقم الذى تحقق فى عام ١٩٥٩ وهو ٤,١٧ مليار متفرج يشير إلى أنه بعد محاولات عقد كامل استطاعت السينما الثورية أن تحصل على قاعدة جماهيرية وطنية.

١٩٦٠-١٩٦٦: السينما الثورية الكلاسيكية

كانت بداية الستينيات فترة من الظروف الاجتماعية الصعبة، مع انتشار المجاعة، وانسحاب السوفييت من المساعدة المالية والتقنية، وأثار الحركة المضادة لليمينية. ومع ذلك فإنه تم صنع بعض من أفضل أفلام الثورة الكلاسيكية خلال تلك السنوات، عندما امتد المخرجون بإمكاناتهم الجمالية للواقعية/الرومانسية الثورية. لقد صنع جينج جولى مخرج فيلم "لين زكسو" فيلمه "الشجرة الذابلة تقابل الربيع" (١٩٦٢) لكى يؤكد على نجاح الجمع بين طب الأعشاب الغربى والصينى فى علاج الفلاحين من الدودة الشريطية. أن هذا الفيلم الذى حصل على إطراء الرئيس ماو لإسهامه فى العلاج القومى، يجمع أيضًا شفرات من الدراما الصينية، واللوحات المطوية، والشعر، فى قصته التى تمزق نياط القلوب عن الانفصال ثم لم الشمل، الموت والبقاء على قيد الحياة. أن زى جين الذى ظهر كموهبة جديدة فى أواخر الخمسينيات أظهر مهارات نموذجية فى اقتباس السرد التقليدى وعلى طريقة هوليوود معًا، واستراتيجيات تصوير الشخصيات لوضعها فى سياق ثورى. أن فيلمه الحربى "العزلة الحمراء للنساء" (١٩٦٠) يجمع بين عناصر نمط فيلم التشويق كما يستغل التفاصيل "الغرائبية" لجنوب الصين، بينما فيلم "شقيقات المسرح" (١٩٦٤) فقد كان مصنوعًا برهافة وهو دراسة ميلودرامية لشخصيتى امرأتين من مغنيات الأوبرا.

وظهرت أفلام ناجحة من أنماط فيلمية عديدة فى أوائل الستينيات، فظهر فيلمان تحريك بالرسوم بالحبر الذى يمكن محوه، وهما "أين ماما؟" (١٩٦٠) و"الفلوت وقطيع الأبقار" (١٩٦٣)، وهما الفيلمان اللذان عبرا عن جوهر الفن والشعر فى التصوير الصينى بالفرشاة. أما فيلم زى تيلى "الربيع المبكر فى فبراير" (١٩٦٣) المقتبس عن رواية قصيرة من تأليف روشى المنتمى لحركة الرابع من مايو، فيتناول قصة علاقة عاطفية ذات نهاية مفتوحة غير معتادة فى السينما

الصينية حتى ذلك الوقت. وفيلم شوى هوا "عائلة ثورية" (١٩٦٠) وفيلم لينج زيفينج "وقائع الراية الحمراء" (١٩٦٠) فيتعقبان المحاكمات القاسية التى كان يواجهها المنتمون للثورة. أما أفلام الأقلية القومية، مثل فيلم سولى "الشقيقة الثالثة ليو" (١٩٦٠)، وفيلم وانج جيايو "خمس زهرات ذهبية" (١٩٥٩)، وفيلم ليو كيونج "أشاما" (١٩٦٤)، فقد كانت أفلامًا ناجحًا جماهيرية بفضل ألحانها الفولكلورية وقصصها الحيوية حول علاقات حب كانت ذات قبول فى سياق لا ينتمى إلى قومية "هان". وكانت وانج بين ودونج كينا هما المخرجتان الروائيتان الوحيدتان فى تلك الفترة، وللأولى فيلم "مزرعة شجرة اللوتس" (١٩٦٢)، والثانية فيلم "نصل زجاجى على جبل كونلون" (١٩٦٢)، وصور هذا الفيلمان بطلات ساعدت قوتهن وتصميمهن على مقاومتهن للفقدان والخسارة من أجل استكمال مهماتهن الثورية.

الثورة الثقافية

كان الهجوم على الدراما والأفلام مقدمة للثورة الثقافية، وفى يونيو ١٩٦٤ أشار ماوتسى تونج إلى أن العديد من أصحاب المناصب الرسمية كانوا يتحولون إلى النزعة الإصلاحية، وأن عددًا من الأفلام، خاصة فيلم شين فو "جيانجان فى الشمال" (١٩٦٣) وفيلم زى تيلى "الربيع المبكر فى فبراير"، كانت تعرض فى ٤٧ مدينة وتثير انتقادًا جماهيريًا بسبب أيديولوجيتها "البرجوازية". وفى ديسمبر ١٩٦٤، أُطلِق على عشرة أفلام أخرى تعبير "الأعشاب السامة"، مثل "عائلة ثورية" و"أشاما" و"شقيقات المسرح". وفى العامين التاليين، وتحت تأثير كانج شينج وانتقاد "الرايات البيضاء" فى عام ١٩٥٧، أُطلِق نفس التعبير على مجموعة من أفلام الخمسينيات وبداية الستينيات والتى كانت معالجات مباشرة عن صراع الطبقات، وكان بعضها يتم سحبه من التوزيع والعرض، وحين يعرض بعضها الآخر فمن أجل إثارة الإدانة الجماهيرية لها.

إن ذلك الثوران الذى أحدثته الثورة الثقافية تسبب فى تمزيق هائل للحياة الثقافية والخاصة فى الصين، وعانت صناعة السينما من ضربة قوية، فقد تم سجن العديد من المخرجين والممثلين والممثلات، ومات بعضهم خلال تلك الفترة، وتم إرسال معظم المشتغلين بالسينما إلى مدارس التثقيف الحزبى أو إلى مستعمرات العمل فى الريف، وأصبحت كل أو معظم الأفلام التى أنتجت منذ عام ١٩٤٩ متهمة بأنها "أعشاب سامة مضادة للحزب وللاشتراكية" وسحبت من التوزيع والعرض، وتم تدمير العديد من المطبوعات والوثائق السينمائية تدميرًا كاملاً.

وبين عامى ١٩٦٧ و١٩٧٢ توقف بالفعل إنتاج الأفلام الروائية، ليتم استئنافه جزئيًا عندما اختارت "عصابة الأربعة" عددًا محدودًا من المخرجين لصنع أفلام عن أوبرات مسرحية، وكانت هذه الأفلام التى تحمل اسم "الأوبرات على النموذج الثورى" تتعرض للملاحظة اللصيقة على يد جيانج كينج (زوجة ماو). لقد أخذت هذه الأفلام موقفًا صارمًا فى إدانتها للأعداء الطبقيين، واحتفائها بنماذج الفلاح والعامل والجندى. كما كانت الأفلام تحتوى على كل أنواع وأساليب الأداء المسرحى، بين نماذج أوبرا بكين وخطوات الباليه الغربى، بمصاحبة موسيقى سيمفونية وللكورس تتضمن آلات غربية وصينية. وفى هذه المسرحيات الفيلمية، كان وضع الشخصيات، وطول ونوع وزاوية كل لقطة، بالإضافة إلى التوليف، تحقق بحرص قاعدة جيانج (زوجة ماو) بالاهتمام بإبراز عناصر ثلاثة (الشخصيات الإيجابية، الشخصيات البطولية، الشخصيات فائقة البطولية). وكانت اللقطة القريبة ومن زاوية منخفضة، بالإضافة إلى الصبغة الحمراء فى الإضاءة (فى الأفلام الملونة)، تقتصر على تصوير البطل أو البطلة، بينما تبقى اللقطات العامة والزوايا المائلة أو المرتفعة والصبغة الخضراء للأعداء الطبقيين. وكان من أهم هذه الأوبرات "جبل النمر بالاستراتيجية" (١٩٧٠) من إخراج زى تيلى، و"المصباح الأحمر" (١٩٧٠) لشينج ين، و"الفتاة ذات الشعر الأبيض" (١٩٧٠) لسانج هو، و"الإقصاء الأحمر للنساء" (١٩٧١) لبان وانزان وفوجى. وكان الفيلمان

الأخيران يعتمدان على أفلام روائية بنفس الاسم تعود إلى الخمسينيات والستينيات، ولكن النسخ الجديدة تخلصت من تطور الشخصيات للتأكيد على أنهن كن بطـلات ثوريات منذ البداية. ولقد شكلت هذه الأفلام نمطًا فيلميًا مستقلاً، هجينًا من المسرح، يتميز بالألوان الكثيفة واللقطات الطويلة، والتناول الذى يقسم الصراع الثنائى إلـى الأبطال الطبقيين وأعدائهم، ويتجسد ذلك فى التمثيل البصرى.

وعاد إنتاج الفيلم الروائى تدريجيًا منذ عام ١٩٧٣، عندما عاد السينمائيون من معسكرات العمل. وبين عامى ١٩٧٣ و١٩٧٦ صنع حوالى ٨٠ فيلمًا، معظمها من إنتاج أستوديوهات شانجشون وبكين وشانجهاى. واقتبس العديد من الأوبـرات الكلاسيكية من الفولكلور بسبب طبيعتها المأمونة والمفترض أنها غير سياسية، لكن معظمها لم يعرض. وكان حتميًا أن تظهر تنويعات أسلوبية على "أوبـرا النمـوذج الثورى" فى معظم الأفلام، وكانت الأفلام التى لا تتبع بصرامة قاعدة جيانج عـن "الثلاث أهميات" تلقى الإدانة على الفـور. وفـى عـام ١٩٧٥ و١٩٧٦ أشـرفت "عصابة الأربعة" على العديد من الأفلام مثل فيلم زى جين "شـون ميـاو"، ولـى وينهوا "الانقطاع مع الأفكار القديمة"، التى تصور العناصر المعارضة "للعـصابة" داخل الحزب على أنها شخصيات "برجوازية".

بعد الثورة الثقافية

١٩٧٧-١٩٨٤: أفلام الجراح والندوب

فى عام ١٩٧٧، تم تفنيد اتهامات "عصابة الأربعة" رسميًا، وأعيـد تأهيـل السينمائيين مع عرض الأفلام التى أدينت بـين عـامى ١٩٤٩ و١٩٦٥، وظهـر حوالى ٥٠ فيلمًا، معظمها ضد عصابة الأربعة فى مضمونها، بين عـامى ١٩٧٧ و١٩٧٨، مما أثار ابتهاج الجمهور. كان فيلم زانج يـى "الثـوران فـى أكتـوبر" (١٩٧٧) يصور على نحو درامى كادرات الحزب والعمال يناضـلون معًـا ضـد حلفاء العصابة فى مصنع للأسلحة، وعرض لمدة ١٥ شهرًا ليراه ٦٧ مليونًا مـن

المتفرجين. ومع ذلك، فإن هذه الأفلام المضادة للعصابات كانت تحتشد بالكليشيهات فى تناولها للمناصرين للعصابة، وسرعان ما فقدت اهتمام الجمهور.

وكان معظم الأفلام المقتبسة عن أدب "الجراح" أو "الندوب" قد أنتجت قبل عام ١٩٨٣، وكانت تركز أساسًا على تمزق العلاقات وتحطم الحياة المهنية بسبب الاضطهاد غير المبرر قبل وخلال الثورة الثقافية. وكان يستخدم "الفلاش باك" والتعليق الصوتى كأدوات سردية، وكانت فى مجملها معالجات ميلودرامية وشاعرية بدلاً من النزعة التعليمية. أن هذه الأفلام كانت تعلن بصراحة عن الظلم السياسى، وكان هدفها هو "إعادة الكرامة الإنسانية". وعلى سبيل المثال، فإن فيلم يانج يانجين ودينج ييمين "الضحكة المضطربة" (١٩٧٩) يدور حول إحباط أحد الصحفيين بسبب الضغوط البيروقراطية، وفيلم وو ييجونج "أمطار المساء" (١٩٨٠) فيصنع تناقضًا بين الحرس الأحمر غير المتعاطف مع الدفء الإنسانى للناس العاديين، وفيلم زى جين الميلودرامى "أسطورة جبل تيانوم" (١٩٨٠) يقدم صورة قاسية لمعاناة المثقفين خلال حركة معاداة اليمين، ويروى قصة من ذكريات امرأة شابة وتعرضها للضغوط لكى تهجر حبيبها لأسباب سياسية. لقد بارك الحزب هذه الصور القاسية للاضطهادات السياسية، فقد حصل "أمطار المساء" و"أسطورة جبل تيانوم" على جائزة الديك الذهبى الرسمية الأولى فى عام ١٩٨١، وهى الجائزة التى تمنحها لجنة من الرسميين والنقاد. كما شهدت أفلام تلك الفترة إعادة تحديد واعية لأنماط الشخصيات، فلم يعد يظهر مديح الفلاحين على حساب المثقفين. وعلى سبيل المثال فإن فيلم وانج كيمين وسون يو "فى منتصف العمر" (١٩٨٢) كان يتأسس على الإجهاد الجسمانى والذهنى لطبيبة ملتزمة، وفيلم وو تيانمينج "نهر بلا عوامات" (١٩٨٣) فيصور على نحو درامى لامبالاة العمل بالأوبرات النموذجية. وبشكل عام، فإن نمط فيلم "الجراح" أو "الندوب" اتخذ مجراه الطبيعى فى عام ١٩٨٤، لأن المخيلة الإبداعية للكتاب والمخرجين أصبحت مشغولة بتحديث الصين.

١٩٨٤: عملية التحديث

كان فيلم وو تيانمينج "الحياة" (١٩٨٤) أول فيلم فى سلسلة من الأفلام التى تصور صراع فرد ضد مصيره أو مصيرها فى مناخ يفرض الامتثال، وفى هذا الفيلم فلاح شاب حصل على تعليمه العالى ويرفض بمرارة خلفية حياته العائلية، أن الديكور الضيق الخانق يجسد بصريًا إحباطاته، على عكس المناظر الطبيعية الشاسعة فى نمط فيلم القرية.

إن السؤال حول إذا ما كان متمردًا يستحق التعاطف أو انتهازيًا لا يعرف الرحمة يبقى سؤالاً مفتوحًا، عندما تظهره علاقة حب ثلاثية مستعدًا لأن يهجر ارتباطاته بالقرية ليتركها من خلال علاقة عاطفية. وفى روح مشابهة حول تمرد الشباب، ترفض طالبة الجامعة فى فيلم لو زياو "الفتاة ذات الرداء الأحمر" أن تقبل العقاب غير المنطقى من مدرسها، ويوحى التلاعب المبهج بالألوان فى هذا الفيلم بحيوية وبراءة الجيل الجديد. وخلال الأعوام الأولى من الإصلاح الاقتصادى، أصبح الانخراط فى مشروع خاص وسيلة شرعية لتغيير مصير المرء، وهو ما أصبح موضوعًا للعديد من أفلام تلك الفترة. أن أصحاب المشاريع من الجيل الشاب يظلون منعزلين، مثل المرأة الخياطة فى فيلم شين بيشين "تحت الجسر"، والمشروعات الصغيرة يمكن أن ترتفع وتنخفض سريعًا، كما اكتشف الشباب العاطلون فى جنوب الصين فى فيلم زانج ليانج "الكشك"، وأحدث فيلم زانج التالى "الأحداث الجانحون" (١٩٨٥) مشاعر عميقة عندما استخدم المراهقين من إصلاحية للأحداث كممثلين لكى يصور جانبًا من المجتمع الصينى لم يظهر من قبل على الشاشة. وفى العديد من الأفلام الجماهيرية فى عام ١٩٨٤، تعزز تأكيد ظهور تيمة الرغبات الفردية عن طريق الاستقلال عن مواضعات الأنماط الفيلمية، وإتباع أسلوب أكثر "طبيعية".

ولقد قام تطوران بتمهيد الطريق أمام ظهور أعمال مهمة وجديـدة خـلال الثلاثينيات. ففى ديسمبر عام ١٩٧٨ انعقدت الجلسة الحادية عشرة للجنة المركزية للحزب الشيوعى الصينى لتدعم سياسية الباب المفتوح كجزء متكامل مع الإصلاح الاقتصادى، ودشنت فترة جديدة من سياسة "المئة زهرة" فى الفن والأدب. وفى عام ١٩٧٩، نشرت مقالة ذات آثار إيجابية تحت عنوان "عن تحديث اللغة السينمائية" بقلم المخرجة زانج نوانكسين والكاتب لى تو. وللمرة الأولى خلال ثلاثة عقود، يتم التأكيد على السرد والميزانسين والتصوير السينمائى والصوت والإيقاع، بصرف النظر عن دورها فى التثقيف السياسى. لقد كانت هذه المقالة بمثابة الشرارة التى أشعلت مزيدًا من المناقشات حول طبيعة السينما (خاصة فيما يتعلق بإمكانية فصل السينما عن المسرح)، وطرح الأسئلة حول الجماليات، ونظرية "سينما المؤلف"، والجمهور. وفى بداية الثمانينيات بحث الإنتاج بغزارة عن الاستلهام من ترجمات لنظريات السينما الغربية فى الوقت الذى كان فيه المخرجون يتحركون بعيدًا عن الواقعية الثورية.

وبدأ شكل جديد من العلاقة بين الدولة/الحزب، وصناعة السينما، والجمهور، فى بداية الثمانينيات، بسبب سياسة تكامل اقتصاد السوق مع الاقتصاد المخطط. وانسحبت الدولة من الدعم المالى لكل الأفلام فيما عدا عددًا قليلاً منها، وكان على كل أستوديو أن يوازن ميزانيته السنوية، كما اكتسب ذوق الجماهير أهمية جديدة. فحتى عام ١٩٩٣، كانت عائدات شباك التذاكر مرتبطة بشكل غير مباشر بأرباح الأستوديو، حيث أن توزيع الأفلام كان محتكرًا بواسطة "شركة توزيع وعرض الأفلام الصينية"، التى كان ممثلوها المحليون يطلبون عددًا من نسخ التوزيع على أساس تقدير جماهيرية الفيلم، وقد يكون القرار فى بعض الأحيان صادرًا من منطقة أخرى (من سلطات حزبية مثلا). لقد كانت هذه الممارسة تتيح حاجزًا ماليًا واقيًا للاستوديوهات فى السنوات التى كان عدد النسخ التى يتم شراؤها يعتمد أساسًا على الاحتياجات التثقيفية والتنويرية. ومع ذلك، وحيث أن كلاً من المكاتب الفرعية

لشركة التوزيع والعرض، بالإضافة إلى دور العرض المحلية، كان عليهما إقامة التوازن بين ميزانياتها الخاصة بينما كان عدد الجمهور يتناقص باضطراد منذ عام ١٩٨٤، فإن عددًا من الأفلام لم يستطع استعادة تكاليف إنتاجه بسبب أن بيع النسخ لم يعد مضموناً. وهكذا فإن التحول إلى سوق سينمائى يعتمد على إقبال الجمهور نشط الإنتاج الهائل للأفلام الترفيهية، التى أسرعت بأفول الأفلام التعليمية السياسية. ومع ذلك، فإن سوق الترفيه المتنافسة المتزايدة أثبتت ضررها على التجارب الشكلية التى كانت قد بدأت فى أوائل الثمانينيات.

الجيل الخامس

حتى ظهور فيلم "واحد وثمانية" فى عام ١٩٨٤، كانت محاولات تحديث اللغة السينمائية لم تذهب أبعد من الواقعية الإنسانية. لقد قام المخرج زانج جونزاو والمصور السينمائى زانج ييمو ـ وكلاهما تخرجا عام ١٩٨٢ أكاديمية بكين السينمائية ـ بإحداث صدمة للجميع بتناولهما غير المسبوق للمكان السينمائى (خاصة اللقطات القريبة، والمكان الواقع خارج الشاشة لخلق توتر بين الشخصيات)، والحوار القليل الذى يعتمد على الحذف البلاغى، بالإضافة إلى خلق شخصيات ذكورية كانت غائبة حتى ذلك الوقت عن السينما الصينية. وقصة الفيلم غير معتادة، وتدور حول عصابة من السجناء أمسكت بها الجماعات الشيوعية خلال الحرب ضد اليابان، وكان من الضرورى إجراء بعض التعديلات قبل الحصول على موافقة الرقابة، ليبقى الفيلم بعيدًا عن العرض لمدة من الزمن.

وفى نفس العام أيضًا، أخرج شين كايجى ـ وكان بدوره خريجًا من الأكاديمية فى عام ١٩٨٢ ـ فيلم "الأرض الصفراء مع نفس المصور السينمائى زانج ييمو، وقد أعجب الفيلم النقاد المحليين لكن الموظفين الرسميين اعتبروه مغرقًا فى الغموض. وحتى عرض الفيلم فى مهرجان هونج كونج السينمائى، وحصوله

على إعجاب النقاد والجماهير، فإن الفيلم اعتبر عندئذ ذا جودة استثنائية وتم الاعتراف به. أن فيلم "الأرض الصفراء" يبقى فيلمًا مؤثرًا على الأفلام التالية بسبب بصيرته النقدية تجاه الثقافة السياسية المعاصرة للصين، من خلال قصة بسيطة ماكرة بحوار قليل، وفيها تتفاعل أربع شخصيات. أن اللقطات المحلية للأراضي الشاسعة التي يترسب فيها الطمي في النهر الأصفر، والتي صنعها أسلوب التصوير السينمائي الذي يشبه فن التصوير التشكيلي الصيني التقليدي، كان بسيطًا وبليغًا في معناه، بينما تأكدت الظلال المحلية من خلال العناصر الإثنوجرافية.

كان فيلم شين التالي هو "الاستعراض الكبير" (١٩٨٥)، الذي يستخدم التدريب العسكري كمجاز للقمع الاجتماعي للاختلافات، كما أن فيلمه الغامض "ملك الأطفال" (١٩٨٧) يمثل نقدًا عميقًا للطبيعة القمعية في النظام الرمزي للصين. وكان تيان زوانج هوانج زميل دراسة لكل من زانج وشين، وقد صنع فيلم "على أرض الصيد" (١٩٨٥) وفيلم "سارق الجياد" (١٩٨٦)، ليضع قصصه وسط أهل المغول الموقرين، ويعبر بشكل غير مباشر عن ازدراء لسيطرة قومية "هان" وتركزهم العرقي. ولقد كانت أفلامه سببًا في إعلان المخرج التسجيلي المشهور جوريس إيفنز أن "لدى السينما الصينية الكثير من الأمل"، ولكن لأن هذه الأفلام اعتبرت غامضة إلى حد كبير بالنسبة للجمهور الصيني، فإن وكلاء التوزيع لم يشتروا إلا نسخًا قليلة منها.

وعلى الرغم من تنوعها في التيمات والأسلوب، فإن هذه الأعمال التجريبية للمخرجين الشبان اعتبرت بالنسبة للنقاد "أفلامًا استكشافية"، واعتبر صناعها "الجيل الخامس من المخرجين". أن تعبير "استكشافية" يشير إلى استخدام غير مسبوق للغة السينمائية المعاصرة، بالإضافة إلى نظرة نقدية حادة اعتبرت فيما بعد شديدة النخبوية، خاصة أن العديد من هذه الأفلام لم يحقق نجاحًا في شباك التذاكر بينما حصل على الجوائز في المهرجانات العالمية. أما تعبير "الجيل الخامس" فإنه يقر بإسهامات الأجيال السابقة في تطور السينما الصينية.

لقد تشارك خريجو الأكاديمية الشبان خلال حياتهم فى تجربة التهميش، والنفى من المراكز الحضرية، والصعوبات خلال سنوات المراهقة بسبب الثورة الثقافية، ولم تكن لديهم أية تحفظات فى التعبير علانية عن إزالة الأوهام عن وطنهم. والأكثر أهمية هو أن حركة الجيل الخامس قد عززت الانقطاع بينها وبين أنماط الواقعية التى كانت قد تأسست حتى ذلك الوقت. وفى تفكيكها الصارم للغة والأيديولوجيا فى الثقافة السياسية السائدة، فإن أفلام الجيل الثالث تخلت عن الأنماط الدرامية لكل من الواقعية الثورية والواقعية الإنسانية، وبدلاً منها فإن الإستراتيجيات السردية والشكلية كانت تتجه إلى النزعة النقدية. وباختصار، فإن أفلام الجيل الخامس رفضت أسلوب التهدئة مع الإعلان الرسمى بقدوم مرحلة "جديدة".

لقد كان مخرجو الجيل الخامس لا يشكلون كيانًا متجانسًا فى أفلامهم، وكان كل منهم ذا طبيعة فنية فردية خاصة، ففيلم وو زينيو "آخر أيام الشتاء" (١٩٨٦) يدور حول مستعمرة عمل للسجناء فى صحراء الشمال الغربى، وفيلم هو ماى "الممرضة العسكرية" (١٩٨٥) يتركز حول مشاعر امرأة شابة تجاه قصة حب محبطة، وفيلم هوانج جيانكسين "حادثة المدفع الأسود" (١٩٨٥) كوميديا سوداء عن العناصر الواهنة فى الثقافة السياسية للصين، وفيلمه "انتزاع" (١٩٨٧) فانتازيا خيال علمى، وفيلم زو زياوين "فى مطلع حياتهم" (١٩٨٦) يحتوى على مشاهد معدة من الحرب الصينية الفيتنامية للكشف عن عناصرها القاتمة المأساوية، وفيلم زانج زيمينج "أغنية البجعة" (١٩٨٥) يقتفى آثار خيبة الأمل والخيانات فى حياة موسيقى من أهل إقليم كانتون. وعلى الرغم من أن هوانج زيان زونج لا يعتبر مخرجًا من الجيل الخامس، فإنه أسهم فى الحركة بفيلمه السيريالى التجريبى "أسئلة الحياة" (١٩٨٦).

وفى الوقت الذى غابت فيه المأساة والكوميديا الساخرة عن الأفلام التعليمية للفترة الثورية الكلاسيكية، فإن المأساة والعبث والغموض عادت إلى أفــلام الجيــل الخامس، والتى ابتعدت عن قصد عن المواضعات التقليدية للأنماط الفيلمية. وعلى الرغم من ترحيب النقاد الشبان فى شــانجهاى وبكسين الــذين أعجبــوا بالمــسار "الاستكشافى" لأفلام هذه الحركة، فإن مخرجيها تعرضوا منذ عام ١٩٨٧ إلى مزيد من الضغوط الاقتصادية والنقد.

لقد شهد منتصف الثمانينيات ظهور زانج ييمو، من مصور ســينمائى إلــى ممثل ومخرج حصل على الجوائز. وعلى الرغم من أنه عضو من الجيل الخامس، فإن زانج طور أسلوبًا حسيًا وجماهيريًا أكثر من أى من رفاقه، كما كانت قصصه عن الرغبة فاتنة وآسرة بفضل أبعادها الأسطورية. لقد كانت قدرة أفلامــه الفنيــة على التواصل فى الداخل والخارج علامة على بدايــة النهايــة بالنــسبة "للأفــلام الاستكشافية" الأكثر صرامة وصعوبة.

الجيل الرابع

كان من أُطْلِق عليهم مخرجى "الجيل الرابع" أكثر إنسانية من وجهة نظرهم بالمقارنة مع أقرانهم من الشبان، لهذا كانوا أكثر قبولاً، حتى لو كــانوا طمــوحين بقدر الجيل الخامس فى مجال إعادة تعريف مواضعات الــصين الــسينمائية. لقــد حصلوا على مصطلح "الجيل الرابع" بعد ظهور مصطلح "الجيل الخامس". و"الجيل الرابع" يشير إلى المخرجين الذين أكملوا تدريبهم المهنى قبل عــام ١٩٦٦، الــذين توقفت حياتهم بسبب الثورة الثقافية. وبينما كــانوا متنــوعين فــى موضــوعاتهم وأساليبهم، فإن العديد من أفلامهم خلال منتصف الثمانينيات كانــت تتــشارك فــى اهتمامها بالصراعات والإحباطات الناتجة عن المحاولات الفردية للصدام مع النظام القائم والسائد. وفيلم هوانج زياف زونج "امرأة طيبة" (١٩٨٥) يشتمل على الصور

الفرويدية فى تصويره رغبات امرأة شابة تزوجت من زوج طفل، وتقيم علاقة مع عامل زراعى. وفيلم زى فاى و وو لان "فتاة من هونان" (١٩٨٦) يحكى عن قصة مشابهة لكنه يركز على القمع والكبت فى الأيديولوجيات الإقطاعية. وفيلم يان زيشوا "فى الجبال البرية" (١٩٨٥) والذى فاز بجائزة الديك الذهبى فى هذا العام، يحكى عن التغيرات بين زوجين من الريف يستجيب أحدهما للفرص التى أتاحها الإصلاح الاقتصادى. أن الاهتمام بالفلاحين الذين يواجهون مناخًا اقتصاديًا هو أيضًا موضوع فيلم هو بين ليو "أهل الريف" (١٩٨٦)، وللمخرج ثلاثية عن الريف تضم "دعوة القرية الوطن" و"زوج من الريف"، وموضوعها هو الصراع بين القيم الريفية والقيم الحديثة. كما أن فيلم وو تيان مينج "البئر القديمة" (١٩٨٧) يصور على نحو درامى البحث اليائس الذى تقوم به قرية عن الماء، والتضحية التى يقوم بها فلاح شاب يعود من المدينة لكى يساعد القرية وعائلته. وفى العديد من هذه الأفلام، فإن الحب الجنسى يؤدى إلى الخلاص، حيث إنه تعبير عن الفردية والرغبة فى التغيير.

ولقد ساعد صعود أستوديو زيان إلى الشهرة القومية منذ منتصف الثمانينيات على تطوير حركة "الفيلم الاستكشافى"، فتحت قيادة المخرج وو تيان مينج، استطاع الأستوديو أن يوازن ميزانياته السنوية من خلال أفلام ناجحة جماهيريًا مثل "الضفيرة السحرية" (١٩٨٦)، كما رعى الأستوديو أعمالاً تجريبية لمخرجى الجيل الخامس، وأخذ وو على عاتقه المخاطر السياسية والمالية بإنتاج أفلام مثل "حادث المدفع الأسود" و"سارق الجياد" و"فى مطلع حياتهم" و"ملك الأطفال". لقد كان هدف أستوديو زيان هو "تحقيق الربح بيد، وأخذ جوائز باليد الأخرى"، وهو ما تحقق على نحو مدهش عندما حصل فيلم "الذرة الحمراء" (١٩٨٧) على جائزة الدب الذهبى فى مهرجان برلين عام ١٩٨٨، كما جذب عددًا هائلاً من الجمهور المحلى كنتيجة لشهرته العالمية. وربما كانت الفترة الطويلة لبقاء وو فى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٨٩ سببًا فى أفول حركة "الفيلم الاستكشافى".

النزعة التجارية فى التسعينيات

أفلام المدينة المعاصرة

فى أواخر الثمانينيات، أسرع الإصلاح الاقتصادى بتحلل الطرق القديمة، وشجع على التوقع الجماهيرى للحياة فى مجتمع متقدم. وفى هذا الجو فإن ما يطلق عليه "أفلام المدن"، ذات التيمات والأماكن المدنية، حققت نجاحًا فى شباك التذاكر بالصين. وقام أستوديو "بيرل ريفر" فى جوانج ون بإنتاج الأفلام التى تستكشف الآثار الاجتماعية والعاطفية للتحديث بالنسبة للشباب، مثل فيلم سون زو "مع السكر" (١٩٨٧)، وفيلم زانج زيمينج "سطوع الشمس ووابل المطر" (١٩٨٧)، وهى الأفلام التى عبرت عن موقف متردد تجاه ثقافة السلع التى أعادت تعريف معنى الوجود والعلاقات الإنسانية. وكان التزايد الكبير للرغبة النهمة هو موضوع فيلم زو زياوين الذى يقوم على الحركة (الأكشن) "اليأس" (١٩٨٧) ثم "الهاجس" (١٩٨٨). لقد برزت هذه الأعمال من بين عديد من الأفلام الرخيصة التى تحاكى أفلام الحركة المصنوعة فى هونج كونج، والتى كانت الأستوديوهات الصينية تنتجها لكى تفى بالحاجة إلى الأفلام التى تدور فى الزمن المعاصر والأماكن المدنية.

وبأواخر الثمانينيات، كان من الواضح تمامًا أن الاشتراكية قد أصبحت لا تدل على شىء بالنسبة لمعظم أعضاء الحزب الشيوعى، خاصة أن هؤلاء الذين استفادوا أكثر من غيرهم من الإصلاح الاقتصادى كانوا من ين المسئولين الكبار وعائلاتهم. وظهرت أعراض فترة ما بعد الاشتراكية شديدة الوضوح فى روايات وانج شو، التى عبرت بقوة عن الطابع الخاص لبكين، ولهجتها المبتهجة الثاقبة، والنزعة السياسية الشكاكة لشبابها. لقد ظهرت حمى شراء روايات وانج شو فى عام ١٩٨٨ عندما عرضت أربعة أفلام مأخوذة عن رواياته: فيلم هوانج زيان شين "سامسارا"، وشيا جانج "نصف ملتهب، نصف مملح"، ويى داينج "بدون نفس"، ومى جيا شان "حلال المشاكل".

وبدءًا من عام ١٩٨٩، كان التحرر من أوهام الحكومة واضحًا فى معالجات سينمائية قاتمة عن حياة المدينة، مثل فيلم زى فاى "جليد أسود" (١٩٨٩) الذى فاز بجائزة الدب الفضى فى مهرجان برلين، ورسم صورة للأيام الوحيدة التى يقضيها أحد أصحاب السوابق بعد إصلاحه، وينتهى الفيلم باغتياله. كما أن فيلم زانج نواكسين "صباح الخير يا بكين" (١٩٩٠) يجد العزاء فى امرأة شابة تعمل "كمسارية" فى حافلة، تحاول أن تجد خلاصها فى كرامة ضئيلة خلال روتين حياتها اليومية الرتيب.

المخرجات

خلال الثمانينيات، بدأت حوالى ٢٠ مخرجة أول فيلم روائى طويل لكل منهن، وظلت بعضهن نشيطات فى أوائل التسعينيات. وبصرف النظر عن الضغوط الاقتصادية، فإنه كان عليهن تأكيد وجودهن فى مجال عمل كان ما يزال يهيمن عليه الرجال، بينما كان المخرجون من الرجال لأعوام طويلة يحاولون تصوير المرأة كضحية خلال معالجاتهم النقدية، فى نفس الوقت الذى كانت النسوية يتم رفضها باعتبارها "أجنبية"، وقيادة النساء كانت ترتبط على الدوام بالسلطة الكريهة التى امتلكتها جيانج كينج (زوجة ماو). ومع ذلك ظهرت تدريجيًا "سينما المرأة"، التى عالجت الذات الأنثوية ورغباتها ضد الضغوط الاجتماعية التى كانت تدفعها للامتثال للأدوار التقليدية للمرأة. وعلى سبيل المثال فإن زانج نواكسين قدمت معالجتها الشاعرية الرقيقة فى أفلام مثل "شا ـ أو" (١٩٨٣)، و"الشباب المضحى به" و"صباح الخير يا بكين"، أما وانج شوكين، التى يقوم فيلمها "المرأة الشيطان الإنسان" (١٩٨٨) على قصة حياة مغنية أوبرا معاصرة تلعب دور شبح رجل، فقد استمرت فى استكشاف طرق مبتكرة لكى تكشف عن التوتر بين تجربة المرأة العاملة وحياتها الفنية. كما كان فيلمها التالى "هواهون" (١٩٩٣) الذى يصور

بان يوليانج، المصورة التشكيلية الأسطورية التى ظهرت فى العقد الثانى من القرن العشرين، فقد تعرض لرقابة صارمة بسبب المشاهد العارية. أما فيلم وانج زون زينج "المرأة الأولى فى الغابة" (١٩٨٧) و"امرأة تاكسى امرأة" (١٩٩١) فيصور النساء الحيويات والنشيطات جنسيًا اللائى كن شريكات ورفيقات يعتمد عليهن. وقد كانت لى شاو هونج قد بدأت متأخرة بالنسبة لخريجة من الأكاديمية عام ١٩٨٢، لكن فيلمها "الصباح الدامى" (١٩٩٠) أحدث صدمة فى تصويرها الرجولة المشلولة فى سياق الريف الصينى، وهى القصة التى اقتبستها عن رواية قصيرة لجابرييل جارسيا ماركيز. أما فيلمها "بورتريه عائلى" (١٩٩٢) فيصور مصورًا فوتوغرافيًا فى منتصف العمر، ويحتوى الفيلم على مشاهد تثير ذكريات أيام الثورة الثقافية. ومن بين المخرجات الأكبر سنًا فإن وانج هاوى كرست أعمالها إلى الدراما متقنة الصنع بالطريقة التقليدية، مثل فيلم "فرقة الموسيقى الساحرة" (١٩٨٥) و"يا للجليد الحلو" (١٩٨٩) اللذين رحبت بهما الحكومة على نحو خاص. ولكن مع أوائل التسعينيات فإن العديد من المخرجات يمكن أن يجدن عملاً فقط فى نمط أفلام التسلية والحركة.

فى أعقاب تيانامين: السينما التجارية فى مقابل السينما الطليعية

فى العامين اللذين أعقبا مذبحة ميدان تيانامين فى عام ١٩٨٩، عكست التغيرات فى الشخصيات الحكومية انتصار الجبهة المحافظة، وانطلقت حملة "تحرر مضادة للبرجوازية"، ولكن لم يكن لها إلا نتائج ضئيلة. وفى الوقت ذاته فإن الأستوديو حافظت على إنتاجها المتدفق المستمر للأفلام التجارية، حيث إنها واجهت عديدًا من المخاوف: مثل تضاؤل عدد المتفرجين، وزيادة تكاليف الإنتاج، والمنافسة من أفلام شرائط الفيديو القادمة من الغرب وهونج كونج، وتزايد جماهيرية وسائل الترفيه الموسيقى وأماكن الغناء على طريقة كاروكى.

في هذا المناخ مولت الدولة العديد من الأفلام الملحمية، في محاولة لإنقاذ سمعة الحزب الشيوعي الصيني المتدهورة. ومن المفارقات أن هذه الأفلام ذات اللغة السينمائية الرفيعة استفادت من المحاولات الفنية والإنسانية للثمانينيات. ومن الأمثلة فيلم وانج جون "طفولة في روجين" (١٩٨٩)، ووانج جيكسينج "جياو يولو" (١٩٨٩)، و"الارتباط الحاسم" (١٩٩١). ويقال إن هذا الفيلم الأخير قد تلقى استثمارات تبلغ ٢٠ مليون يوان من الحكومة، وهو ثلاثية من صنع ستة مخرجين، وتعرض لمعارك هائلة من ثلاث حروب أهلية بين الحزب الشيوعي الصيني وقوات الكومينتانج. ومع ذلك فقد كانت هذه الأفلام استثنائية، واستمرت الأستوديوهات في الاستثمار في أفلام التسلية الرخيصة التي يمكن أن تباع بسبب العنف والعري.

إن المخرجين الذين أخذوا على عاتقهم التجارب الشكلية والأسلوبية في الثمانينيات كانوا يتعرضون للضغوط لكي يجعلوا أفلامهم أكثر اقترابًا من الجماهير في التسعينيات، أما هؤلاء الذين رفضوا الانصياع فقد تعرضت أفلامهم للرقابة أو تلقت رفضًا بالعرض. ومن بين الأمثلة على الأفلام التي بقيت على الرف فيلم تيان زوانج زوانج "الطائرة الورقية الزرقاء" (١٩٩٢) الذي يدور حول قصة خلال الثورة الثقافية، وفيلم زينيو "شجرة اليمامة" (١٩٨٧) حول الحرب الصينية الفيتنامية.

وفي أوائل التسعينيات، اكتسبت حركة تسجيلية قوة دافعة هادئة بين طلبة أكاديمية الإذاعة. فبأفلام في شكل الفيديو، كانت هذه الأفلام التسجيلية تحتوي على لقاءات في المواقع الحقيقية مع طلاب الكلية الذين تحدثوا بصراحة عن موضوعات مختلفة. وكان فيلم وو وينجوانج "الاستجداء في بكين، آخر الحالمين" (١٩٨٨) هو أول الأفلام التسجيلية من هذا النوع، وفيه يجري لقاءات مع زملائه الذين كانوا من الشباب الواعد في مجال التصوير التشكيلي والفوتوغرافي والكتابة والإخراج الدرامي. وبينما كانت الأفلام التسجيلية من مقاس ٣٥ مم التي تمولها الحكومة هي جميعًا أفلام دعائية، وتعتمد على لقاءات معدة سلفًا، فإن فيلم الفيديو الذي أخرجه

وو لم يستخدم إلا أدوات قليلة وسيطة بينه وبين زملائه الـذين يـصورهم ليتـرك المتفرج يواجه موضوع الفيلم. وفى فيديو تسجيلى آخر، صنعته "جماعـة البنـاء، والموجة، والسينما التجريبية الشابة"، وعنوانه "أنا تخرجت"، نرى سـتة أو سـبعة طلاب يتحدثون إلى الكاميرا عن الحب والجنس وتوقعـاتهم فـى مجـال العمـل، وقرارهم بالبقاء فى البلاد أو الرحيل، وتأثير أحداث تيانامين على حياتهم ووجهات نظرهم. لقد صنع الفيلم بين ٥ و ١١ يوليو ١٩٩٢، ويبدأ بلقطات كاميرا محمولـة وصوت تعليق يقول للمتفرج إن مدخل الباب الخلفى كان الوحيد الذى لا يراقب عن طريق حرس جامعة بكين. وبالإضافة إلى اللقاءات التى تدور فى غـرف الطلبـة بالمدينة الجامعية، فإن الفيلم يشتمل على لقطات كاميرا خفية عن تـدخل شـرطة الجامعة، ولقطات عن محطات المغادرة فى أحد خطوط القطارات، وينتهى الفـيلم بمنظر لميدان تيانامين فى الليل مصحوب بشريط صوتى يحاكى أصوات طلقـات الرصاص وتحرك الدبابات. كان هذا الفيديو شخصيًا وقويًا، فقـد حـرر الـشكل التسجيلى المرن صناع الفيلم من الطرق المجازية غير المباشرة للتعبير كما كـان معتادًا فى أفلام الأستوديوهات الروائية.

ولأنه لم يعد متاحًا محاكاة دروب الحياة الفنية التى سار فيها مخرجو الجيل الخامس بالبدء فى العمل مبكرًا فى الأستوديوهات الصغيرة، فإن عددًا من خريجى ١٩٨٩ من أكاديمية السينما فى بكين بدأوا المهمة الصعبة للإنتاج المستقل. وبإنتاج الإعلانات والفيديو الموسيقى، فإن المخرجين ادخروا مـا يكفـى لبـدء الإنتـاج. وبأموال اقترضوها من الأصدقاء، ومساعدة تقنية من زملاء الدراسة ومن المعامل، فإن هؤلاء المخرجين الشبان صنعوا أفلامًا بميزانية متوسطها ٢٠٠ ألف يوان (ما يعادل ألفين من الدولارات تقريبًا). وبدون حصص مخصـصة للاسـتوديو، فـإن أفلامهم ظلت "أندرجراوند" (تحت الأرض، أو سرية) لا يمكن أن تحـصل علـى التوزيع خلال القنوات الرسمية. ومن بين الأفلام التى استكملت بهذه الطريقة فـى عام ١٩٩٢ فيلم وانج زياو شواى "أيام الـشتاء والربيـع"، وفـيلم وودى "المطـر

الذهبى"، وزانج يوان "ماما". وقد بحث زانج يوان عن الاهتمام العالمى بدخول فيلمه بالأبيض والأسود "ماما" فى حوالى عشرين مهرجاناً سينمائيًا، وفاز بجوائز من مهرجانات نانت، وبرلين، بالإضافة إلى جائزة إم تى فى من الولايات المتحدة لفيديو عن المغنى الشهير سوى جيان، وقد قام بتمويل جزئى لفيلمه الأول الطويل "أوغاد بكين" مع منحة من مؤسسة التطوير السينمائى الفرنسية.

لقد أَطْلِق هؤلاء المخرجون على أنفسهم "الجيل السادس"، وكانوا يناضلون لجمع تمويل مشروعاتهم، بينما استمر الجيلان الرابع والخامس فى الحصول على شهرة عالمية وعلى التمويل من وراء البحار. وفى عام ١٩٩٣ اكتسحت الأفلام الصينية العديد من المهرجانات الأوروبية، ففيلم زى فى "صانعة زيت السمسم" فاز بجائزة الدب الذهبى فى برلين، وفيلم زانج ييمو "قصة كيو جو" فاز بجائزة الأسد الذهبى فى فينيسيا، كما أن فيلم شين كيج "وداعًا محظيتى"، الذى كان من تمويل تايوانى، كان أول فيلم صينى يفوز بجائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان. ومع ذلك فإن هذه الأفلام التى فازت بجوائز تبدو مروضة عندما تقارن بأفلام الأبيض والأسود، التى كانت تنطلق من شباب فيديو الأندرجراوند والحركة السينمائية.

زانج ييمو

(١٩٥٢-   )

كان زانج ييمو واحدًا من بين العديد من المواهب التى ظهرت بين "الجيل الخامس" من المخرجين الصينيين، لكنه من المؤكد أكثرهم أهمية وقدرة على التعامل مع الأساليب المختلفة. وبحصوله على جوائز عالمية فى التمثيل، والتصوير السينمائى، والإخراج فإنه قد أصبح أكثر شهرة بأفلامه الخمسة التى صنعها مع جونج لى كبطلة لهذه الأفلام: "الذرة الحمراء" (١٩٨٨) و"جودو" (١٩٩٠) و"ارفع المصباح الأحمر" (١٩٩١) و"قصة كين جو" و"ثلاثى شانجهاى" (١٩٩٥).

وعلى العكس من معاصريه مثل شين كيج الذى جاء من خلفية متميزة من الصفوة المثقفة للحزب الشيوعى، فإن زانج كان لامنتميًا. لقد ولد فى عام ١٩٥٢ بالقرب من جيان بمقاطعة شاناكس التى صورها فى بعض أفلامه مثل "الأرض الصفراء" (١٩٨٤) و"الذرة الحمراء". ولقد كان انتماء أبيه قبل الثورة للجبهة الوطنية التى أصبحت تحكم تايوان، سببًا فى عدم قدرته على أن يجد عملاً منتظمًا، لذلك فقد تعلم ابنه زانج معظم فترات تعليمه فى البيت.

وخلال الثورة الثقافية ذهب زانج إلى الريف حيث عمل فى مصنع لحلج القطن، وهناك اتخذ من التصوير الفوتوغرافى هواية. إن أسطورة حياته الفنية لم تكن متوقعة أبدًا، فعندما أعيد افتتاح أكاديمية بكين السينمائية فى عام ١٩٧٨ تم رفض طلب زانج ؛ لأنه تخطى السن القانونية، لكنه قدم التماسات عديدة سمح له بعدها بالالتحاق، وحتى ذلك الحين ، فإنه لم يكن مسموحًا له بالدخول إلى القسم الذى يختاره، الإخراج، وكان عليه أن يدرس التصوير السينمائى.

ومع ذلك فإن افتقاد زانج لصلات سياسية كانت له فائدة فيما بعد، فبعد تخرجه فى عام ١٩٨٢ تلقى عرضًا بالعمل فى أستوديو جوان كسى السينمائى المتواضع فى نانينج، وهى مدينة فى أقصى الجنوب الغربى كان على زانج أن يستخدم خريطة لكى يعرف موقعها. ومع ذلك ، فإن نقص المواهب فى هذه الأستوديوهات كان سببًا فى حصول الخريجين الجدد على العمل بسرعة.

ولأن هذا الجيل الشاب من السينمائيين كان مصممًا على الابتعاد بأفلامه عن السينما السائدة للواقعية الاشتراكية، فإنهم اختاروا التساؤل حول ما يفترض أنه أكثر الفترات ازدهارًا فى تاريخ الثورة الشيوعية، وكانت هى الثلاثينيات والأربعينيات كما بدت فى أفلام مثل "واحد وثمانية" (١٩٨٤) و"الأرض الصفراء". وكمصور سينمائى أكمل زانج هذه التيمات المثيرة بمظهر مثير أيضًا. لقد كانت السينما الصينية القديمة تقدم تكوينات تهتم بالمركز المضاء جيدًا والمصقول، لكن زانج قدم تكوينات قاتمة وغير متماثلة الجانبين، حيث تبدو الشخصيات الإنسانية مجرد نقاط صغيرة فى مناظر طبيعية شاسعة وخط أفقى مرتفع. لقد أحدثت النتيجة مفاجأة بالنسبة للعالم السينمائى فى الصين وحققت نجاحًا عالميًا هائلاً.

نقح زانج أسلوبه فى التصوير السينمائى فى فيلمى "الاستعراض الكبير" (١٩٨٥) و"البئر القديمة" (١٩٨٧) وفيهما أخذ دور البطولة، وحصل على جائزة أفضل ممثل فى مهرجان طوكيو السينمائى. وفى عام ١٩٨٨ بدأ أول أعماله مخرجًا بفيلم "الذرة الحمراء". لقد كان فيلمًا مرحًا ومفعمًا بالحيوية، وفيه اكتشف بطلته جونج لى، وحقق نجاحًا سريعًا مع جمهور الشباب فى كل أنحاء الصين، الذين توحدوا مع الحسية المتحررة للشخصيات الرئيسية، وترنموا بالأغنيات الفولكلورية من على شريط الصوت لشهور بعد عرض الفيلم، كما فاز زانج عن الفيلم بجائزة الدب الذهبى فى مهرجان برلين السينمائى، ليصبح الفيلم الصينى الأول الذى يحصل على هذا الشرف.

أما فيلمه "جودو" (١٩٩٠) فهو فيلم تاريخى آخر يدور حول تمـرد امـرأة على النظام الإقطاعى الأبوى، وفاز بجوائز فى كان وشيكاغو. إن هذا الفيلم يختلف عن "الذرة الحمراء" فى أمرين مهمين: ففى أعقاب مذبحة ميدان تيانامين تحولـت الروح المعنوية العالية فى "الذرة الحمراء" إلى غضب عاصف منتقم على النزعـة الأبوية فى "جودو"، كما أنه بسبب مواجهة الرقابة السياسية وتقليل التمويل، تحـول زانج إلى الإنتاج المشترك بالتمويل عبر البحار، ولقد تكرر هذا النمط الإنتاجى فى الفيلم القاتم اليائس "ارفع المصباح الأحمر".

لقد منع "جودو" و"ارفع المصباح الأحمر" من العرض فى الصين لفترة مـن الزمن، كما تمر معظم أفلام زانج الأخيرة فى مصاعب مماثلة، ففيلم "قصة كيوجو" تشير إلى التحول فى روح زانج، والتحول فى أسلوبه الإخراجى بما يؤكد قدرتـه على الأساليب المختلفة وسيطرته على الوسيط السينمائى. لقد كان "قصة كيوجـو" فيلمًا ساخرًا لا يحتوى على البهاء والعظمة لأفلامه السابقة. إنه يصور محـاولات فلاحة بسيطة أن تحصل على العدالة من النظام القـضائى المعقـد فـى الـصين، والكاميرا ثابتة فى الفيلم، وفى لقطات عامة فى معظم الوقـت، وتـذكر بأسـلوب "سينما الحقيقة" التسجيلى، كما أن حوار الممثلين يميل إلى الارتجال. وعـن هـذه الانطلاقة الفنية الجديدة حصل زانج على جائزة الأسد الذهبى فى برلين، كمـا أن ممثلته جونج لى، التى تخلت عن بهائها المعهود لكى تلعب دور كيوجـو، فـازت بجائزة أفضل ممثلة.

من أفلامه:

كمصور سينمائى:

"واحد وثمانية" (١٩٨٤)، "الأرض الصفراء" (١٩٨٤)، "الاستعراض الكبير" (١٩٨٥)، "البئر القديمة" (١٩٨٧).

كمخرج:

"الذرة الحمـــراء" (١٩٨٨)، "الاســـم الحركـــى بومـــا" (١٩٨٩)، "جـــودو" (١٩٩٠)، "ارفع المصباح الأحمر" (١٩٩١)، "قصة كيوجو" (١٩٩٢)، "أن تحيـــا" (١٩٩٤)، "ثلاثى شانجهاى" (١٩٩٥).

السينما الجماهيرية فى هونج كونج

بقلم: لى شوك تو

بعد عام ١٩٤٩، أصبحت صناعة السينما فى الجزء الرئيسى من الصين تحت حكم الشيوعيين، وتحولت إلى ذراع للدعاية ممولة من الدولة لا تصنع إلا أفلام "الواقعية الاشتراكية" التى تستهدف جمهور "العامل والفلاح والجندى". وعبر مضيق تايوان، حيث لم توجد صناعة سينما قبل عام ١٩٤٥، كانت السينما تعانى تحت سيطرة الحكومة "الوطنية" الصارمة. ومع ذلك فسينما هونج كونج بعد عام ١٩٤٩ أصبحت هى أكثر صناعات المجتمعات الصينية الثلاثة غزارة وقوة. لقد تبنت فى البداية التقاليد الكلاسيكية، والعديد من مواضعات الأنماط الفيلمية فى سينما شانجهاى، ثم طورت تدريجيًا نموذجها فى جو حُر نسبيًا بقليل من المحرمات السياسية.

إن تاريخ سينما هونج كونج بعد الحرب العالمية الثانية يمكن تقسيمه إلى ثلاث مراحل مميزة. من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٧٠، وهى المرحلة التى يطلق عليها المرحلة الاشتراكية، وكانت فى معظمها ناطقة بلغة ماندرين (اللغة الصينية الرسمية) أو كانتون (اللهجة المحلية)، وكانت تعتمد على الشركات الكبرى. وتطورت سينما تتوجه إلى التسلية، وفتحت ذراعيها لتأثيرات الأنماط الفيلمية من هوليوود واليابان. وفى نفس الوقت، تأسست شبكات التوزيع المحلية وعبر البحار، والتى ماتزال مستمرة حتى الآن. ثم فى عام ١٩٧١ دخلت سينما هونج كونج مرحلة انتقالية مع أفول سينما كانتون، وتميزت هذه المرحلة بسيطرة أفلام الكونج فو، والتأسيس التدريجى لثقافة سينمائية محلية، فى نفس الوقت الذى كانت فيه لهجة كانتون تعيد تأسيس نفسها باعتبارها لغة الأفلام المحلية. وفى عام ١٩٧٩ دخلت سينما هونج كونج المرحلة المعاصرة، عندما ظهر جيل جديد تولى مقاليد السينما سواء وراء الكاميرا أو أمامها، وحرر الإنتاج السينمائى من حدود التصوير داخل الاستوديو. وكلما كانت الجودة الإنتاجية والمهارات التسويقية تتطور نحو المعايير العالمية، بدأت سينما هونج كونج فى جذب الاهتمام والإعجاب العالميين.

الفترة الكلاسيكية

سينما ماندرين

على الرغم من أن الأفلام التى أنتجت فى هونج كونج فى الثلاثينيات كانت فى معظمها كانتونية، فقد كانت الظاهرة المهمة فى سينما هونج كونج بعد الحرب العالمية الثانية هى التدفق الهائل للعاملين فى السينما من شانجهاى، وصعود صناعة سينما ماندرين فى هونج كونج. وكان معظم السينمائيين الذين هاجروا إلى هونج كونج بعد عام ١٩٤٦ أسماء معروفة بالفعل فى صناعة سينما شانجهاى، وكان العديد منهم قد عملوا لاستوديو هوايانج الذى تسيطر عليه اليابان خلال احتلال اليابان لشانجهاى، وكانوا فى خطر أن يوضعوا فى القائمة السوداء باعتبارهم خونة أو متعاونين بعد الحرب. وبسبب أن زملاءهم قد نأوا عنهم، أو بسبب الخوف من الاضطهاد، فقد ذهبوا باختيارهم إلى المنفى فى هونج كونج.

كما أن تأسيس شركة يونج هوا على يد رجل الأعمال الكبير من شانجهاى ؛ لى زيونج فى عام ١٩٤٧، ساعد أكثر على اجتذاب المواهب من شانجهاى، لأن الصين كانت تمزقها الحرب الأهلية. ومن خلال استثمارات تقدر بحوالى ٤ ملايين دولار أمريكى، وتزويد الأستوديو بأحدث تجهيزات صناعة السينما، كان لى يطمح إلى أن الأستوديو الخاص به يصل إلى أو يتفوق على عظمة أستوديوهات ليان هوا أو مونج زينج فى شانجهاى ما قبل الحرب. وكانت الخطة هى إنتاج أفلام ماندرين فى هونج كونج، وتوزيعها فى الصين الأم. وكان أول أفلام الشركة بميزانية تقدر بمليون دولار هو "روح الصين" (١٩٤٨) من إخراج بو وان كانج، الذى كان فيلمًا مبهرًا حقق نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر. بل إن المجهودات قد بذلت لبيع الملاحم التاريخية ذات الميزانيات العالية إلى الأسواق الغربية، وعرض فيلم "أحزان المدينة المحرمة" (١٩٤٨) من إخراج زوشيلين فى مهرجان لوكارنو السينمائى ليحقق

إعجابًا كبيرًا. ومع ذلك فقد قلل لى من تقديراته فى سرعة استيلاء الشيوعيين على الصين، وعندما فعلوا كان قد فقد السوق الرئيسية للبلاد إلى الأبد. وعندما دخلت الشركة فى فترة من التوقف بسبب الصعوبات المالية، غادرت الشركة معظم المواهب التى جاءت من شانجهاى، لكنها ظلت فى هونج كونج، لتنشئ شركاتها الإنتاجية الخاصة أو تلحق بشركات جديدة. لقد حافظت هذه المجموعة من السينمائيين على العادات الثقافية، وعقدت العزم على استخدام لهجة ماندرين وحدها فى أفلامهم.

كان معظم السينمائيين فى المنفى يتسمون بشوفينية ثقافية قوية، وكانوا يأملون فى الاستعادة السريعة لأرض الصين عن طريق الحكومة الوطنية، وهو ما انعكس فى أفلامهم، وحتى لو كانوا يعالجون موضوعات واقعية، فإن ديكورات ومواقع هونج كونج بدت أقرب إلى شانجهاى، وكانت أساليب ومضامين أفلامهم توحى فى الأغلب بأفلام شانجهاى قبل عام ١٩٤٩، بل إن بعض أفلام هونج كونج آنذاك كان إعادة صنع لبعض أفلام شانجهاى القديمة.

ولكى تستطيع سينما ماندرين أن تمد جذورها فى مجتمع يتحدث بالكانتونية، فقد كان عليها أن توسع سوقها وقاعدتها الجماهيرية. وإن الحنين الذى كان يشعر به العديد من مهاجرى الشمال تجاه أرضهم الأم أتاح جمهورًا وفيًا فى هونج كونج. ولم يكن هناك توسع فى السوق التايوانية، فقد تم التخلى عن تايوان لليابان فى عام ١٨٩٥، وفى الأعوام الخمسين التالية سيطرت الأفلام اليابانية المستوردة على السوق، وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية وتحركت الحكومة الوطنية (الكومينتانج) إلى تايوان، أتاح تدفق المهاجرين من أرض الصين الرئيسية قاعدة جماهيرية، لتصبح هونج كونج هى المصدر الطبيعى للأفلام الصينية.

إن العديد من الشركات المستقلة فى هونج كونج لم يكن لها أن تستمر على قيد الحياة لولا السوق التايوانية. ومع ذلك فإن حكومة الكومينتانج سرعان ما استغلت هذا الموقف من أجل أهداف سياسية، وفى عام ١٩٥٣ قامت بتأسيس منظمة أصبحت

معروفة باسم "الاتحاد الحر للدراما والسينما فى هونج كونج"، وكانت الأفلام التى يصنعها أعضاء الاتحاد فقط هى التى تعرض فى تايوان، وهكذا فإن معظم الشركات المستقلة فى هونج كونج دخلت تحت تأثير الحكومة التايوانية.

وخلال أواخر الأربعينيات، لم تستطع حتى أقوى الشركات المستقلة أن تتحدى قوة يونج هوا، ولكن مع بدايات الخمسينيات تزايدت قوة المستقلين. وكان أهمهم شركة زينهوا تحت قيادة زانج شانكون، وشركة تايشان تحت قيادة بو وان كانج. وكان المستقلون الوحيدون الذين بقوا بعيدًا عن الاتحاد التايوانى هم من "الجناح اليسارى"، أى إنهم كانوا مدعومين من الحكومة الصينية الشيوعية. وكان أكبر هذه الشركات هى شركة "سور الصين العظيم"، التى انضمت ــ بعد إعادة تشكيلها فى عام ١٩٥٠ ــ مع شركتين "يساريتين" أصغر، هما فينج هوانج ولونجما، تحت إدارة زو شيلين، وجيل جديد مدرب من السينمائيين.

وأصبحت الميلودراما ــ التى تحمل ذكريات معاناة سنوات الحرب ــ هى النمط الفيلمى الرئيسى. ومع ذلك فإن كل الأفلام ــ حتى الكوميدية ــ التى أنتجتها هذه الشركات المستقلة "اليسارية" كانت أفلامًا تعليمية، تبشر بمقاومة الإقطاع، ونظرة شبه نسوية عن معاناة النساء، بل بالإيديولوجيا الماركسية وصراع الطبقات.

وشهدت بداية الخمسينيات صعود الأفلام الواعية اجتماعيًا بقوة، وكانت المشاعر الوطنية لدى المهاجرين هى التى أدت إلى تعزيز إنتاج هذه الأفلام. وبدون تأثيرات هوليوودية عن السينما الهروبية، فإن تقاليد الواقعية الكلاسيكية لسينما شانجهاى فى الثلاثينيات أعيد إحياؤها فى هونج كونج، مع الركود الاقتصادى الذى حدث فى أعقاب الحرب الكورية والمقاطعة التجارية التى فرضت على الصين. ومن نماذج هذه الأفلام "بائعة الزهور" (١٩٥١) و"قمر الاحتفال" (١٩٥٣) من إخراج زو شيلين.

ومنذ منتصف الخمسينيات، ومع اكتشاف مهاجرى الشمال أن وضعهم فى المنفى قد يكون دائمًا، وظهور جيل جديد من الشباب بين سينمائيى هونج كونج (كان من أبرزهم تاو كين ولى هان زيانج)، تكاملت سينما الماندرين أكثر مع المجتمع فى هونج كونج، وأصبحت أقرب إلى الترفيه منها إلى النزعة التعليمية. وظهرت تنويعة واسعة من الأنماط الفيلمية، مثل الفيلم الموسيقى الموجه للشباب والمتأثر بهوليوود "فتاة المامبو" (١٩٥٧) من إخراج يى وين، الذى تعقب خط سير البطلة فى بحثها عن أمها التى فقدتها منذ زمن طويل، ثم عودتها إلى والديها بالتبنى، وهو ما يمكن قراءته على أنه خطاب حب من مخرج من شانجهاى إلى هونج كونج.

سينما كانتون

على الرغم من التكامل التدريجى لسينما الماندرين داخل ثقافة هونج كونج، فإن الحقيقة الأساسية ظلت أن معظم المهاجرين الذين وصلوا إلى هونج كونج بعد عام ١٩٤٩ جاءوا من الجنوب، وكان ٨٠ بالمئة من السكان يتحدثون بلهجة كانتون المحلية. كان هؤلاء المهاجرون فى حاجة إلى تسلية رخيصة، ولأن أفلام كانتون قدمت لهم عالمًا مألوفًا وأساليب حياة معهودة بالنسبة لهم، فقد أصبحوا جمهورًا وفيًا يدعم هذه الأفلام. وبين عامى ١٩٤٩ و١٩٦٩ وصل عدد أفلام كانتون إلى حوالى ٣٥٠٠ فيلم، وهو ما يمثل ثلاثة أضعاف من سينما الماندرين.

لكن هذا العدد من الأفلام أدى إلى تدهور حاد فى جودتها، وكان قطاع كبير منها عبارة عن مادة رديئة أطلق عليها آنذاك "أعاجيب السبعة أيام". وفى عام ١٩٥٢، وكاستجابة لهذه الأزمة، قام ١٩ من السينمائيين المهتمين: مخرجين ومنتجين وممثلين وممثلات، بتأسيس "مشروعات أفلام الاتحاد" (زونج ليان)، وجمع المؤسسون رأسمالاً مبدئيًا يقدر بقيمة ٢٦ ألف دولار هونج كونج، واتفقوا على العمل

بنصف أو ثلث أجورهم المعتادة، وقد صنع هذا الاتحاد ٤٤ فيلمًا بين عـامى ١٩٥٣ و١٩٦٤، من بينها عشرون فيلمًا مقتبسة من مصادر أدبية جماهيرية أو أشكال فنية أخرى، معاصرة أو كلاسيكية، مثل "العائلة" (١٩٥٣) من إخراج وو هوى، "الربيـع" (١٩٥٣) من إخراج لى تشين فينج، "الخريف" (١٩٥٤) من إخراج كين جيان، وهى مقتبسة عن ثلاثية شهيرة للروائى الصينى المعاصر باجين، كذلك فيلم "أحلام الربيـع" (١٩٥٥) من إخراج لى تشين فينج، المقتبس عن "أنـا كارينينـا" لتولـستوى. أمـا السيناريوهات الأصلية فكان الدافع الكامن وراءها هو الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية فى ذلك الوقت، وهى تتضمن أفلامًا كلاسيكية مثل "فى وجه التدمير" (١٩٥٣) مـن إخراج لى تى، و"قلب الوالدين" (١٩٥٥) من إخراج كين جيان.

ولقد كان العديد من الإنتاج المتميز لهذه الشركة سببًا فى احترام أفلام كـانتون باعتبارها سينما جادة داخل هونج كونج وعبر البحار. وقد حثت عودة الحيوية بالتالى إلى التزايد السريع فى عدد أفلام كانتون منذ منتصف الخمسينيات فصاعدًا، بالإضافة إلى تشكيل شركتين كبيرتين: جوانوى فى عام ١٩٥٥، وهوا كياو فى عـام ١٩٥٦، ومع شركتى زونج ليان أصبحت هذه الشركات معروفة باسم "الأربعة الكبار"، وهـم رفاق السعى إلى صناعة الأفلام ذات جودة عالية ومضامين جادة.

لقد كانت معظم أفلام كانتون تقدم إلى جمهور الطبقة العاملة ضروب التسلية بالقليل من النزعة التعليمية، كما اختارت الشخصيات النمطية واللهجـات العاميـة (مستغلة الألوان المعقدة للهجات والتعبيرات العامية الكثيرة) كعمود فقرى لأفلامها بدلاً من التصميم البصرى المتقن. وكانت الحبكات تنتخب مـن قـصص الأوبـرا والفولكلور والحواديت الشعبية، كما كان أكثر الأنماط الفيلمية جماهيرية خلال تلك الفترة من الخمسينيات الأوبرا الكانتونية، مثل "دبوس الـشعر القرمـزى" (١٩٥٩) من إخراج لى تى، وكان من بين الكلاسيكيات الشعبية كذلك نمط أفلام فنون القتال، مثل سلسلة هوانج فى هونج من بطولة كوان تاك هينج فى ٧٥ فيلمًـا مـن ١٩٤٩ إلى ١٩٧٠، وأفلام الكوميديا، وأفلام الميلودراما.

الستينيات: جمهور جديد، أفلام جديدة

وصلت صناعة سينما كانتون المزدهرة إلى ذروتها فى عام ١٩٦٠ حين تم إنتاج ٢٠٠ فيلم، ويفسر ذلك التغيرات الديموجرافية، فجيل الاهتمام بالأطفال، الذين وصلوا الآن إلى المراهقة المتأخرة، رفعوا بقدر كبير عدد جمهور السينما، وكانت هونج كونج ذاتها فى عملية تحويل نفسها من ميناء تجارى إلى مركز صناعى، وقد أتاح هذا التغير تيمات وموضوعات جديدة عديدة.

وقد كان نجاح فيلم كين جيان "الوالدان الحميمان" (١٩٦٠) و"كيف تحصل على زوجة" (١٩٦١)، مقدمة لنهضة الكوميديا المدنية حول العمال أصحاب الياقات البيضاء أو الزرقاء. ومن أجل الجمهور المتزايد للنساء العاملات فى المصانع، كانت هناك فانتازيات رومانسية وميلودرامات وكوميديات تتوجه إليهن، مثل فيلم "ملكة المصنع" (١٩٦٣) من إخراج مو كانجشوى، و"السائق كان سيدة" (١٩٦٥) من إخراج وو هوى. كما كان ظهور أنماط فيلم المخبر السرى، والفيلم الموسيقى، وفيلم البورنو المخفف، نموذجًا على تأثير الأفلام الأجنبية على هذه السينما التى كانت ضيقة الحدود داخل لهجتها الخاصة.

لقد أدى الجمهور الجديد من المراهقين إلى ظهور نجمات مراهقات مثل شين باوزو وشياو فانج فانج، وكانت الأخيرة معبودة جماهير الطلبة بأزيائها الحديثة وبراعتها فى الغناء والرقص، بينما جسدت شين شخصية بنت الجيران التى أصبحت معبودة بنات الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى، الحالمات بالانتقال من الفقر إلى الثراء. وبالإضافة إلى المعايير الشبابية التى تنتمى إلى مستوى الحياة المرتفع، فقد كانت هذه الأفلام تحتوى على نزعة تثقيفية غربية. إن الانقطاع عن الماضى انعكس فى السينما، فقد اختفت الميلودراما العائلية والاجتماعية، ليحل محلها تقليد مصقول لهوليوود.

ولعل شركة جوانجى ـ تحت إدارة المخرج كين جيان ـ كانت الأكثر تكثيفًا مع هذه التغيرات، فمن مجموعة ثابتة من الاقتباسات الأدبية فى الخمسينيات، تحولت الشركة سريعًا إلى الكوميديا المدنية. وعلى الرغم من تحقيق بعض النجاح، فقد فشل فى النهاية تحديث وتغريب الأفلام الكانتونية، فأيًّا ما كان الديكور حديثًا والشخصيات على الموضة، فإن مظهر الأفلام ظل إقليميًا وقرويًا، ولم يتم هضم وتكامل القيم والأفكار الغربية واستيعابها فى الثقافة المحلية.

وهكذا تدنى عدد أفلام كانتون سريعًا فى أواخر الستينيات، وانتهى العقد بإنتاج ٢٢ فيلمًا فقط فى عام ١٩٧٠، وسرعان ما دخل الإنتاج فى حالة خمول حقيقى، فقد كان التدهور حتميًا بسبب سوء أحوال السوق، فقد تنوعت أذواق الجمهور فى أسواق جنوب شرق آسيا، وكانت الإنتاج يزيد كثيرًا على الطلب، وارتفعت تكلفة الإنتاج مع الفيلم الملون، وظهر التليفزيون المجانى فى عام ١٩٦٧.

الفترة الانتقالية

بينما ناضل سينمائيو كانتون من أجل التواؤم مع العصر، فإن سينما ماندرين بدأت فى تحويل نقطة ضعفها إلى ميزة، وكانت أفلام ماندرين فى الأغلب يصنعها مخرجون "مهاجرون" من شانجهاى، وكانت تبدو فى وقت ما أكثر مدنية بالنسبة لجمهور كانتونى، ولكنها فى السبعينيات ـ وبسبب ذلك بالتحديد ـ أصبحت أكثر جاذبية. وعندما تدفقت أفلام ماندرين التى تحتشد بالحركة (الأكشن) والفنون القتالية على الشاشة، ومع تيماتها المعقدة وتقنياتها القديمة ـ فإنها بدت كما لو كانت غير متوافقة مع زمانها. إن سيطرة سينما ماندرين لم تكن ممكنة لولا شركتين كبيرتين: "شركة الصور المتحركة والاستثمار العام" (ديانمو)، وشركة "الأخوان شاو" (شاوش). تأسست الشركة الأولى فى عام ١٩٥٦ من شركة سنغافورية كانت

بدورها قد اشترت أستوديو يونج هوا المفلس. أما عائلة شاو فقد بدأت الإنتاج السينمائى فى شانجهاى منذ العشرينيات، لكنها انتقلت إلى هونج كونج خلال الحرب الصينية اليابانية، لقد كانت شركة شاو هى أولى الشركات التى تتحول إلى التوزيع فى سنغافورة وماليزيا، وأصبحت فى عام ١٩٥٧ منافسة قوية للشركة الأولى، لتنتقل فيما بعد لتصبح الشركة الرائدة، وبحلول عام ١٩٦١ أنشئ "موفى تاون شاو"، وهو مبنى أستوديو ضخم، وفى ذروة فتراته كان عدد العاملين فيه يزيد على الألف من بينهم ٢٠ مخرجًا، و١٤٠ ممثلاً وممثلة، ومعدل إنتاج أفلام روائية يتراوح بين ٤٠ و٥٠ فيلمًا.

ولسنوات عديدة انخرطت الشركتان فى منافسة قاسية، لتدفع إحداهما الأخرى لكى تتوقف عن استكمال مشروع ما بصنع نفس القصة، لكن بعد ذهاب العديد من مخرجى ونجوم الشركة الأولى إلى الشركة الثانية فى بداية الستينيات، استولت شركة شاو على السوق بينما تدهورت أحوال الشركة الأخرى.

لقد صنعت الشركتان أفلامًا من أنماط عديدة، فقد كانت شركة "الصور المتحركة والاستثمار العام" شهيرة بأفلامها الكوميدية، خاصة تلك التى كتبها كتاب مشهورون مثل إيلين شانج ووانج ليوزاو، بالإضافة إلى أفلام الدراما الرومانسية. كما كانت الشركة رائدة فى مجال الأفلام الموسيقية الاستعراضية، وكان أول أفلامها الملونة "فتاة نتيجة الحائط" (١٩٥٩) من إخراج تاو كين فيلمًا كلاسيكيًا من نوعه. أما أشهر أفلام شركة شاو فكانت الأفلام الرومانسية والموسيقية، مثل "حب بلا نهاية" (١٩٦٠) من إخراج إنوى أومى تسوجو، لكن الدراما التاريخية ظلت هى أفلامها الأكثر إبهارًا، بينما كانت الأوبرا قد شكلت موضة فى الثلاث سنوات التالية مثل فيلم "الحب الخالد" (١٩٦٣) من إخراج لى هان زيانج، الذى اجتاح تايوان ليحصل على مليون و٢٠٠ ألف دولار هونج كونج.

فيلم الكونج فو فى تايوان وهونج كونج

على الرغم من أن أفلام الأوبرا تمتعت بالجماهيرية، بل إن الجمهور الكانتونى كان مفتونًا بإبهارها، فإن أفلام الأسلوب الجديد للفنون القتالية التى دخلت إلى السينما الكانتونية هى التى وجهت ضربة قوية للأنماط الفيلمية الأخرى. ففى عام ١٩٦٧ حقق فيلم شانج شى "المبارز ذو الذراع الواحدة" (عرض فى مصر باسم "الأكتع والسيف" – المترجم) رقمًا قياسيًا جديدًا فى شباك التذاكر، وفى نفس العام حصل كينج هو على ٢ مليون دولار بالفيلم من إنتاج تايوانى "خان بوابة التنين". كانت هذه الأفلام ذات الإيقاع السريع وشديدة الحماس تتميز بأسلوب ملىء بالحيوية فى القتال تم استعارته عن أفلام الساموراى اليابانية، مع تزاوجها مع فنون القتال الصينية وتقاليدها. ولقد أثبتت هذه الأفلام ملاءمتها للاحتياجات المتزايدة بسرعة فى هونج كونج.

كما كان لأفلام الأسلوب الجديد لفنون القتال تأثير مهم على السينما التايوانية، ففى الحقيقة أن الستينيات كانت هى العصر الذهبى لسينما تايوان، حيث إن عددًا كبيرًا من أفلام فنون القتال، وأفلام الدراما الرومانسية المقتبسة عن الكاتب الشهير كيون جياو، قد تم تصديرها بنجاح إلى سوق هونج كونج، لتغير من اتجاه التجارة السينمائية من السير فى اتجاه واحد إلى الاتجاهين.

لقد بدأت هذه الممارسة فى عام ١٩٦٣ بعد النجاح الكبير لفيلم "الحب الخالد"، عندما غادر مخرجه لى هان زيانج شركة شاو لكى يؤسس شركته الخاصة جوليان، ويأخذ معه فريقًا من الفنيين من شركة شاو، ولكى يتفادى النزاع القانونى حول تقاعده مع شركة شاو، ترك لى هونج كونج متوجهًا إلى تايبى بدعم مالى من منظمة "كاثاى" (التى تشكلت من شركة "الصور المتحركة والاستثمار العام" فى عام ١٩٦٥)، وشركتين سينمائيتين من تايوان. ولقد نجحت شركة جوليان فى زيادة

إنتاج أفلام ماندرين فى تايوان، لترفعها من ١٠ أفلام فى عام ١٩٦٤ إلى ٤٦ فيلمًا فى عام ١٩٦٧، وليقفز الإنتاج فى عام ١٩٦٨ إلى ١١٦ فيلمًا، وإلى ١٦٣ فيلمًا فى عام ١٩٧٠، وهو ما يمثل أكثر من ضعف عدد الأفلام التى كانت تنتجها هونج كونج. ويمكن تفسير ذلك فقط بجماهيرية نمط فيلم فنون القتال، والطبيعة الانتهازية لصناعة لا يحكمها قانون الشركات الكبرى.

ومع ذلك، فإن إعادة الحيوية لصناعة السينما التايوانية كانت ذات حياة قصيرة، وبحلول منتصف السبعينيات حلت هونج كونج محلها كمنتج لأفلام فنون القتال الجماهيرية. لقد أخفقت شركة جوليان فى نهاية الستينيات، وتزايدت ديون لى هان زانج بشكل كبير، وهو ما أعاده مرة أخرى إلى هونج كونج ليدخل مرة أخرى شركة "الأخوان شاو" فى عام ١٩٧٢، وكانت العودة المفاجئة للابن الضال ذات قيمة كبيرة لمساعدة شاو على مواجهة التحدى الذى مثله تخلى ريموند شاو عن الشركة، وكان مدير الإنتاج فيها قبل أن يغادرها مع مجموعة من التنفيذيين والسينمائيين والممثلين، وبدأ شركته الخاصة "جولدن هارفست" فى أبريل ١٩٧٠، وكانت الشركة الجديدة دعمًا لشركة "كاثاى"، التى قامت لها بدور التوزيع فى سنغافورة وماليزيا، وهو ما كسر احتكار شركة شاو للسوق.

وبعد بداية بطيئة، جاءت انطلاقة "جولدن هارفست" مع فيلم "الرئيس الكبير" (١٩٧١) الذى حصد ٣ ملايين دولار هونج كونج برقم قياسى، كما حولت الاهتمام إلى الممثلين الذين يمتلكون تقنيات القتال الأصيلة. وكتطور منطقى لأفلام الفنون القتالية ذات الأسلوب الجديد، سيطرت أفلام الكونج فو على دور العرض المحلية لمعظم سنوات السبعينيات، كما تركت تأثيرًا على الأسواق العالمية، وكانت جماهيرية هذا النمط الجديد علامة على تغير جذرى ودائم فى سينما هونج كونج: لقد أخذ الأكشن أهمية أكبر من الدراما، وأصبح نجوم السينما من الرجال هم الأكثر جاذبية من النجمات فى شباك التذاكر. وعلاوة على ذلك، فإن الأفلام المنتجة محليًا أثبتت جماهيرية أكثر من الأفلام الهوليوودية، واستمرت فى الحصول على

النصيب الأكبر (ما بين ٥٠ إلى ٧٠ بالمئة) من السوق خلال التسعينيات. وبعد وفاة بروس لى فى عام ١٩٧٣، وكنتيجة للاستغلال الزائد للمنتجين الانتهازيين، فإن نجاح أفلام الكونج فو بدا كأنه فى طريقه للانحدار، لكن النمط شهد إعادة إحياء مع أعمال شانج شى المبكرة فى تايوان، مثل "بطلان" (١٩٧٣) و"فنون شاولين القتالية" (١٩٧٤). فى هذه الأفلام قدم شانج أساطير مدرسة شاولين فى الملاكمة، وصور أساليب القتال ومشاهده بالكثير من التفاصيل. وقد استغلت هذه العناصر إلى ذرى جديدة عندما تحول ليو جاى لينج ـ مصمم معارك أفلام شانج ـ إلى الإخراج فيما بعد فى عقد الكونج فو وكان أكثر مخرجى أفلام هذا النمط إتقانًا، والوحيد الذى يمكن إطلاق صفة "المؤلف" عليه على الرغم من عمله تحت نظام الاستوديو. ولقد أخرج ١٧ فيلمًا قبل أن يترك شركة شاو فى عام ١٩٨٥، ومن بين هذه الأفلام "تحدى الأساتذة" (١٩٧٦) و"هو القذر" (١٩٧٩). ومن بين أساتذة هذا النمط والذى وجد العمل أكثر سهولة فى اليابان، كينج هو، الذى صنع هناك أفضل أفلامه إتقانًا ومن بينها "لمسة زين" (١٩٧٢).

إعادة إحياء سينما كانتون

إن سيطرة أفلام القتال والكونج فو منذ بداية الستينيات حتى بداية السبعينيات قد يمكن تفسيرها بحقيقة أن هونج كونج كانت تدخل مرحلة ازدهار كنتيجة للتوسع الرأسمالى والتطور المادى. وكان من الطبيعى أن ينخرط السكان فى البحث عن الإثارة والمتع الحسية. وكان انهيار السوق المالية فى عام ١٩٧٣ بداية لتراجع الاقتصاد المحلى، وتغير فى أذواق الجماهير تجاه السينما. وهكذا فإن فيلم "المنزل ذو الـ٧٢ مستأجرًا" (١٩٧٣) من إخراج شو يوان، وهو فيلم ساخر عن الفساد مدبلج بلهجة كانتون، حطم الأرقام القياسية للإيرادات التى حققتها أفلام بروس لى، مما ساعد على إعادة إحياء السينما المحلية.وكان مايكل هوى قد بدأ حياته الفنية فى

شركة شاو بفيلم "سيد الحرب" (١٩٧٢) من إخراج لى هان زيانج، ثم انتقـل إلـى شركة "جولدن هارفست" حيث أصبح أنجح الممثلين الكوميديين فى تاريخ السينما المحلية. وكان أول أفلامه مخرجًا هو "اللعبة التى يلعبها المقامرون" (١٩٧٤) فـى نفس طريق "المنزل ذو الـ٧٢ مستأجرًا" ليحقق إيرادات قياسية جديدة. وأصـبحت دبلجة الأفلام إلى لهجة كانتون اتجاهًا جديدًا، وبحلول نهاية السبعينيات كانت لغـة ماندرين تستخدم فى ٢٠ بالمئة فقط من الأفلام المعروضة. كما كـان التليفزيـون عاملاً مهمًا فى هذا الصدد، فخلال السنوات القليلة عندما كانت لغة ماندرين هـى المستخدمة وحدها فى السينما، فإن التليفزيون حافظ على البث بلهجة كانتون، ممـا أبقى على هذا السوق حيًا. ولقد بدأ مايكل هوى حياته الفنية فـى التليفزيـون مـع "استعراض الإخوان هوى" (١٩٧٠)، وكان بناء البرنامج المكون مـن النمـر لـه تأثيره العميق على البناء ذى الفقرات وعنصر "الإشباع اللحظى" فى سينما هـونج كونج فى السبعينيات.

وأصبحت الكوميديات الساخرة بلهجة كانتون اتجاهًا مهمًا جديدًا بالإضافة إلى أفلام الأكشن بطريقة الكونج فو. ومن المفارقات أن ذلك لم يكن علامة على إعادة الحياة لسينما كانتون القديمة، فقد كانت الأفلام يتم إنتاجها عن طريق النظام القائم (الذى كان فى السابق من الماندرين)، وكان الحوار (سـواء بالكـانتون أو الماندرين) تتم دبلجته لاحقًا. ولم تكن هناك شبكات جديدة للتوزيع أو دوائر دور العرض لنوعى السينما، ولم يكن هناك أى فرق فى أسعار التذاكر بـين الأفـلام الصينية والأجنبية فى العقد السابق. وبكلمات أخرى، فإن الانقسام بـين سـينما كانتون وماندرين بعد الحرب العالمية الثانية لم يعد قائمًا أو يكاد، وهكذا ظهرت سلالة جديدة من سينما هونج كونج ، ازدهرت فيما بعد خلال الثمانينيـات. لقـد اختفت النزعة التعليمية والإيمان بأن للسينما قوة تعليمية كـشكل فنـى، وكانـت النزعة الساخرة (الكلبية) هى الموقف السائد فى السينما خلال السبعينيات خلـف

هدف الترفيه. وتدفقت أفلام العنف والجنس الزائدين إلى دور العرض إلى درجة أصابت النقاد بالرعب. وقد يلام شانج شى على أنه جعل العنف والدم شيئًا معتادًا على الشاشة، ولكن لى هان زيانج هو الذى قدم نمط استغلال الجنس إلى سينما هونج كونج من خلال سلسلته فائقة النجاح التى بدأت مع فيلم "أساطير الشهوة" (١٩٧٢)، وكانت أفلامه مزيجًا من البورنو المخفف، والسخرية، والكوميديا. وعندما وضعت هذه الأفلام سمة السوقية فى مقدمة الصفات الإنسانية، فإنها هى التى أثمرت أعمالاً تقود اتجاه سينما كانتون القادمة، وأرست الجو الخاص بالثقافة السينمائية خلال السبعينيات.

وكلما اقتربت نهاية العقد، ظهرت أنماط فيلمية فرعية جماهيرية جديدة تمزج أفلام الكونج فو مع السخرية الاجتماعية فى أوائل السبعينيات، يطلق عليها كوميديا الكونج فو. وبعد ريادة ليوجيا لانج، تحول عدد من معلمى الفنون القتالية – مثل سامو هونج ويوين ووبينج – إلى مخرجين ناجحين لهذا النمط. وحقق جاكى شان النجومية فى فيلم يوين الذى نجح نجاحًا فائقًا "الأستاذ المخمور" (١٩٧٨). لقد كانت كوميديا الكونج فو تجمع بين المناظر الفخمة والأكشن المرح مع استخدام ماهر للعامية والتوريات اللفظية وشعارات إعلانات التليفزيون كنكات متضمنة فى الفيلم. وكان أبطال هذه الأفلام من الشخصيات العادية التى لا يحركها فقط إلا الانتهازية وإحساس بالإذعان، وكان الاستغلال المتبادل فى العلاقات الشخصية سمة من سمات هذه الأفلام التى حلت محل النزعة الساخرة الشكاكة إلى ذروتها.

ومع ذلك ، فإن كوميديات الكونج فو ظلت متميزة بالخلفية الثقافية الفولكلورية للصين عند صناعها، ولقد تلقى معظمهم تدريبًا صارمًا فى الفنون القتالية وأوبرا بكين عندما كانوا أطفالاً، وبدأوا حياتهم الفنية بلعب أدوار الكومبارس داخل نظام الأستوديو القديم.

كانت ظاهرة "الموجة الجديدة" التى انفجرت فى عام ١٩٧٩ علامة على مرحلة جديدة، أسست فيها سينما هونج كونج هويتها، وأعلنت عن قدوم عصر الثقافة المحلية، حيث كان الفنانون والفنيون يتنقلون بحرية بين السينما والتليفزيون وموسيقى البوب. كان مخرجو "الموجة الجديدة" ينتمون إلى جيل جديد من السينمائيين الذين ولدوا وتعلموا فى هونج كونج، الذين تلقوا تدريبهم المهنى فى المدارس السينمائية فى الغرب، وأظهروا مواهبهم فى التليفزيون قبل دخولهم فى صناعة السينما. وعلى الرغم من أنهم لم يؤسسوا انقطاعًا كاملاً مع التقاليد، فإن أعمالهم المبكرة مثل فيلم آن هوى "السر" (١٩٧٩)، وفيلم تسوى هارك "قتلة الفراشات" (١٩٧٩)، وفيلم ألين فونج "أب وابن" (١٩٨٠) كشفت عن أسلوب بصرى معقد ووعى أكثر غربية (كان نموذجيًا فى هونج كونج المعاصرة) أكثر من سابقيهم.

وكانت أعمال سينمائيى "الموجة الجديدة" تتسم فى معظمها بالواقعية والكفاءة التقنية. وكانت معظم هذه الأفلام تدور فى أجواء معاصرة داخل سياق الأنماط الشعبية مثل أفلام التشويق البوليسية، مثل فيلم أليكس تشونج "عسكر وحرامية" (١٩٧٩). ويمكن أن ترى "الموجة الجديدة" باعتبارها إعادة ناجحة لتجربة الستينيات التى فشلت فى تحديث سينما كانتون باقتباس الأنماط الفيلمية الغربية. وبقليل من التردد فى استغلال العنف والنزعة الحسية، فإن أفلام "الموجة الجديدة" ظلت فى قبضة النزعة التجارية، وبالتكامل مع سينما التيار السائد التجارية حملت دمًا جديدًا وقوة دافعة كبيرة للتغيير. وكان أهم إسهاماتها هو رفع المستوى التقنى للصناعة، فقد ساعد التناول الأكثر مهنية من جانب السينمائيين على تحديد مسئوليات العمل فى مختلف الأقسام، خاصة فى مجال الإخراج ، والذى كان لا يلقى الكثير من الاهتمام فى فترة الكونج فو.

وفى هذا المجال، فإن أفضل من يمثل مخرجى الموجة الجديدة هو تسوى هارك، فبعد ثلاثة إخفاقات تجارية، التحق بشركة "سينما سيتى" وصنع أول أفلامه الناجحة "كل المفاتيح الخاطئة للألغاز" (١٩٨١)، فالفيلم يطور بصريات مبهرة وتوليف سريع الإيقاع، وهى السمات التى تركت تأثيرًا مهمًا على الإنتاج اللاحق للشركة، التى برعت فى استخدام فريق من النجوم المشهورين، وميزانية عالية، وصنع توليفة من عدة أنماط فيلمية، وحملات دعاية فائقة. لقد كانت الشركة تفضل كتابة جماعية للسيناريو، لكى تجمع العديد من "نقاط البيع"، وتستغل كل إمكانية فى كل مشهد لخلق تأثير كوميدى. وكانت أفلامها، ومعظمها كوميدية، تجمع الإبهار (فى المشاهد الخطرة)، وبراعة التحايل والخداع، والنمر والنكات اللفظية لكى تجذب أكبر جمهور ممكن.

كان الصعود السريع لشركة "سينما سيتى" إلى قمة الصناعة أمرًا مبهرًا بحق، وحقق فيلم إيريك تسانج "المتفوقون" (١٩٨٢) رقمًا قياسيًا فى شباك التذاكر بقيمة ٢٦ مليون دولار هونج كونج، وصنعت أربعة أفلام لاحقة لنفس الفيلم عبر السبع سنوات التالية. لقد حلت فجأة الكوميديا المدنية التى تدور فى أجواء معاصرة ذات نزعة غربية محل أفلام الكونج فو (مع خلفيات صينية فولكلورية أو تاريخية)، وأصبحت هى النمط الفيلمى السائد. وبدأت الشركات والسينمائيون الآخرون فى استثمار نجاح "سينما سيتى"، مثل فيلم سامو هونج "فائزون وخطاة" (١٩٨٣) وفيلم جاكى شان "قصة بوليسية" (١٩٨٥) اللذين حققا الانتقال وأسسا نفسيهما فى النمط الجديد.

الصناعة

بمعايير الإنتاج، فإن الثمانينيات شهدت نهاية نظام الأستوديو القديم، فأغلقت شركة "أخوان شاو" أبوابها فى عام ١٩٨٦، وتحول الإنتاج إلى أيدى نظام بيوت الإنتاج الأكثر مرونة. ومع ذلك فإن التمويل الكبير ظل يأتى من الثلاث شركات

كبرى: جولدن هارفست، وجولدون برينسيس ــ الداعمة لشركة سينما سيتى ــ ودى آند بى، التى اشترت دور العرض التى كانت تملكها شركة شاو، لذلك فإن هذه الشركات هى التى حافظت على سيطرتها المباشرة على كل حصيلة الإنتاج المحلى. وكنتيجة لذلك فإن ميزان شروط توزيع حصص الأرباح كان يميل بقوة لصالح شركات التوزيع (٦٠ بالمئة من العائدات، على أن تتولى شركات الإنتاج نفقات الإعلان). وكان حجم كل الدوائر الثلاث لدور العرض ــ وكانت كل منها تتحكم فى ٢٠ دار للعرض ــ هو الذى مثل ضغطًا على السينمائيين لصنع أفلام من التيار التجارى السائد وحده.

ولم يتحسن الموقف حتى بعد تأسيس منافذ رابعة وخامسة لدور العرض (نيوبورت فى عام ١٩٨٨، وماندارين فى عام ١٩٩٣)، مما أدى إلى أن عدد دور العرض فى هونج كونج قد زاد بشكل حاد فى نهاية الثمانينيات. وعلى العكس فقد أصبح الأمر أكثر سوءًا عندما زاد عدد الأفلام المنتجة وتدفقت الأفلام المتواضعة أو الرديئة إلى السوق، مما مثل ضربة قوية لثقة الجماهير. لقد تقلصت حصة السوق لكل فيلم، وأصبح الأمر أصعب على الإنتاج المستقل الذى ابتعد عن التيار السائد لكى يحقق ربحًا خلال التسعينيات.

لم يكن ارتفاع عدد الأفلام المنتجة ممكنًا دون تدفق الاستثمارات الأجنبية من تايوان، وقد كانت صناعة السينما التايوانية شديدة الصغر، ومع استعادة تايوان لنشاطها الاقتصادى، فإن المستثمرين الانتهازيين قرروا صب الأموال فى أفلام هونج كونج ، لأنها كانت تدر الأرباح أكثر من الأفلام التايوانية. وهكذا فإن من المفارقات أن التناقص بنسبة ٢٥ بالمئة من عدد الجمهور (الذى كان قد وصل إلى ذروته فى عام ١٩٨٨ برقم ٦٦ مليونًا) كان بشكل غير مباشر بسبب النجاح الهائل الذى حققته هونج كونج فى الخارج فى الثمانينيات.

إن التجربة الثمينة التى اكتسبت فى فترة صناعة أفلام الكونج فو طوال عقدين، مع دخول تقنيات المؤثرات الخاصة من الغرب، صنعت مشاهد خطرة ذكية، ومؤثرات خاصة مذهلة فى أفلام هونج كونج خلال تلك الفترة. وكان النموذج الأوضح على ذلك هو أفلام جاكى شان، وتسوى هارك، وجون وو، التى فتحت أسواقًا جديدة مثل اليابان وكوريا الجنوبية، كما عرضت فى أوروبا والولايات المتحدة.

ومن خلال معايير تطور النمط الفيلمى، فإن سينما هونج كونج المعاصرة تشكل استمرارا للاتجاهات الكبرى (الكونج فو والكوميديا) فى السبعينيات، وبالإضافة إلى البصريات المصقولة والأجواء الحضرية، فإن مشاهد الأكشن للفنون القتالية والحركات الكوميدية السريعة ظلت هى الرصيد الدائم لأفلام هونج كونج.

إن سينما هونج كونج المعاصرة تتميز بقوة بمزج الأنماط الفيلمية، حيث كل الموضوعات صالحة للتناول الكوميدى. إن هذا يعكس طموح الصناعة إلى فتح مزيد من الأسواق واجتذاب جمهور أعرض، وهو الأمر المهم بعد الارتفاع الهائل فى تكاليف الإنتاج بنموذج أفلام سينما سيتى. إن الكوميديا تظل هى النمط الفيلمى الأكثر جماهيرية، ومعظم أفلامها تهريجية تؤكد على المبالغة، والفوضى، والإيقاع المضطرب، وكثرة النكات.

إن تطور نمط الكونج فو وإدخاله إلى الأنماط الأخرى أدى إلى التعقيد، فالأعمال الأولى لمخرجى الموجة الجديدة فى نمط فيلم الجريمة التشويقى كانت متأثرة بقوة بهوليوود، ونجحت فى أن تضفى شعورًا طازجًا بالتصوير فى المواقع الحقيقية والشوارع. وعندما تحول جاكى شان إلى الأجواء المدنية فقد اختار نفس

النمط، لكن جوهر ما فعله هو أنه "ألبس" الحركات الأكروباتية للكونج فو التقليــدى ومشاهد المعارك ملابس معاصرة. وكان النمط الفيلمى الفرعى الأكثر أهمية هو ما أطلق عليه "فيلم البطل" الذى بدأه جون وو مع فيلم "غد أفضل" (١٩٨٦) الذى كان تنويعًا معاصرًا على فيلم الفنون القتالية القديم. وبينما اختفى السيف ليحــل محلــه المسدس، فإن التأكيد على قيمة الشرف فى تيمــات الكــونج فــو، وقــيم الأخــوة والصداقة بين الرجال ظلت على حالها. ومع ذلك، فإن الاقتباس النــاجح لتــصميم معارك فنون القتال فى تصميم مشاهد تبادل إطلاق النيران والانفجارات ومــشاهد الأكشن الخطرة ساهمت فى جماليات عنف أسلوبى ليس له مثيل فى العالم. إن هذا الأمر شديد الوضوح فى فيلم "العملى" أو مغلى جيــدًا" (١٩٩٢) حيــث اجتمعــت موهبة المخرج جون وو، ومصممى المناظر جيمس ليونج وجون شونج، والمصور السينمائى وونج وينج هينج، لصنع فيلم شديد الإبهار.

وظهرت أفلام الشبح كنمط فيلمى جماهيرى فى الثمانينيات، التى تضم كــل الأفلام التى تتعامل مع الجن والعفاريت، والخرافات والنزعة القدرية، والظــواهر الخارقة للطبيعة. إن هذا النمط يمزج الرعب، والكوميديا، والكونج فو، والمؤثرات الخاصة، والتشويق، والميلودراما، وكان ارتفاع معــايير تكــاليف الإنتــاج مــع الاستثمار الهائل لصنع مؤثرات خاصة شديدة الإتقان، مفيدًا بدرجة كبيرة لنهــوض فيلم قصص الأشباح، ومن أهم الأمثلة على هذا النمط أفلام سامو هــونج، وفــيلم شينج سيو تونج "قصة شبح صينية" (١٩٨٧).

ويمكن رؤية نهضة أفلام قصة الشبح فى بداية الثمانينيات على أنه رد فعــل لحالة من عدم اليقين فى المستقبل. وإن توقع تسليم هونج كونج إلى الصين فى عام ١٩٩٧ قد سبب حزنًا وقلقًا فى هونج كونج، وإن الأرواح، والعفاريــت، والنزعــة القدرية الخرافية المتضمنة فى نمط فيلم الأشباح تعكس مخاوف الجماهير.

السينما التايوانية الجديدة

بقلم: جون ييب

تعرف السينما التايوانية فى الغرب جيدًا بسبب أفلام الكونج فو وأفلام الأكشن الأخرى التى كانت فى وقت ما تنافس أفلام هونج كونج فى جماهيريتها. ولكن تايوان هى أيضًا موطن حركة تعرف باسم "السينما التايوانية الجديدة"، والتى يمثلها على نحو أفضل هو زياوزين.

ظهرت حركة السينما الجديدة فى أوائل الثمانينيات، وكانت ذروة نزعة "العودة إلى الجذور" الثقافية الوطنية التى اجتاحت تايوان خلال السبعينيات. لقد كانت تلك فترة حرجة للتغيير فى الجزيرة، ليبدأ العقد بعدة نكسات سياسية محرجة لتايوان، مثل فرض قطع العلاقات الدبلوماسية مع اليابان والولايات المتحدة ومعظم الدول الأخرى، والطرد من الأمم المتحدة، ورفض اشتراكها فى الألعاب الأوليمبية، التى أدت جميعًا إلى الإحساس بأزمة قوية. لقد دخلت تايوان مرحلة من التأمل الذاتى أحدثت ـــ فى جانب منها ـــ يقظة المشاعر القومية، وتجديد الاهتمام بالتقاليد الثقافية الأصيلة، وازدهار الوعى الاجتماعى السياسى الذى كان واضحًا تمامًا مع ظهور "هسيانج تو"، أو الأدب الخاص بالثقافة الوطنية للسكان الأصليين. وبالإصرار على "جعل تايوان هى المركز"، فإن هذا الأدب شكل انقطاعًا عن أدب الحنين إلى الأرض الأم (الصين) عند الكتاب المهاجرين، وعن الأدب المتأثر بالغرب للصفوة المتعلمة، وعن الروايات الشعبية الهروبية لتلك الفترة، لكن هذا الأدب قام بالتركيز بدلاً من ذلك على التجربة التايوانية الخاصة للتغير الاجتماعى الثقافى خلال فترة ما بعد الحرب.

إن السينما التايوانية الجديدة ـــ بالعديد من الطرق ـــ هى وريثة تقاليد السكان الأصليين، وقد كان هناك فيلمان بشرا بمولد السينما الجديدة: أحدهما هو "الدمية الكبيرة لابنه" (١٩٨٣) المقتبس عن ثلاثة قصص قصيرة لهوانج شومينج الذى كان من رواد أدب السكان الأصليين. ومثل سلفها الأدبى، فإن السينما الجديدة مثلت انقطاعًا مهمًا عن التقاليد الراسخة. لقد كانت السينما التايوانية خلال

السبعينيات فى حالة ركود. وبسبب الرقابة الحكومية الصارمة التى كانت لا تشجع التحليل الاجتماعى السياسى، فإن الأستوديوهات التجارية على طريقة هوليوود لم تصنع إلا أفلام التسلية الخيالية على نحو متعجل، خاصة الملاحم الهروبية للفرسان، وأفلام فنون القتال، والتوليفات الميلودرامية، ورومانسيات المراهقين.

لقد كانت هذه الأفلام تفقد قاعدتها الجماهيرية أمام الأفلام وشرائط الفيديو المستوردة من أمريكا واليابان وهونج كونج، التى لم تسحق فقط الأفلام المحلية فى شباك التذاكر، لكنها قوضت أيضا ثقة الجمهور فى صناعة السينما المحلية. وبحلول الثمانينيات، فإن الرغبة فى إعادة الحيوية للصناعة وإعادة كسب النجاح التجارى والاحترام النقدى للسينما التايوانية، حثت الحكومة أخيرًا على السماح بنماذج أخرى أقل صرامة لصناعة الأفلام.

وكان المستفيدون الرئيسيون لهذا التحرر الثقافى الجيل الشاب من الرجال والنساء الذين ولدوا فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات وتعلموا فى المدارس السينمائية فى الولايات المتحدة، والذين بدأوا حياتهم الفنية فى بداية الثمانينيات فى صنع الأفلام. لقد أمسكوا بفرصة صنع السينما، ليس تلك التى تتمتع فقط بالإبداع التقنى، ولكن تلك التى تعالج المصاعب الاجتماعية والثقافية الضاغطة التى تواجه تايوان الحديثة. كان هوهسياو هسين قد ولد فى عام ١٩٤٧ فى توانج تونج فى الأرض الرئيسية للصين، ثم نزح مع عائلته عندما استولى الشيوعيون على السلطة فى عام ١٩٤٩. ومثل زملائه فى السينما الجديدة، فقد تربى فى الجزيرة (تايوان)، التى كانت تعيش لأول مرة مولدها بعد ٥١ عامًا من الاحتلال اليابانى القمعى، وتواؤمها مع حكم الكومينتانج، وتحولها من مجتمع زراعى تقليدى إلى قوة صناعية حضرية جديدة. لكن هوهسياو لم يدرس فى الخارج مثل الآخرين، ليبدأ فى عام ١٩٧٣ تلميذاً فى الأستوديوهات التجارية التى تصنع أفلامًا تقليدية، وعمل ككاتب للسيناريو، ومساعد إنتاج، ومساعد مخرج مع مخرجين متمرسين. وكانت أفلامه الثلاثة الأولى أنماطًا فيلمية تجارية ، ولم تعتبر ذات قيمة كبيرة من أى نوع.

لكن فيلمه الرابع حقق طفرة جديدة: "الدمية الكبيرة لابنه"، فقد تحرر أخيرًا من قيود صناعة الأفلام لمجرد كسب العيش، وبدأ فى أن يجد صوته الخاص. وفى الأفلام التالية، مثل "الأولاد من فينج كوى" (١٩٨٣)، "الصيف مع جدى" (١٩٨٤)، و"وقت للحياة ووقت للموت" (١٩٨٥). وبدأ فى تقديم تنويعات أكثر تعقيدًا لأسلوب سينمائى متميز كان أبعد ما يكون عن أسلوب السينما التجارية التى تهتم بالأكشن والتوليف والقطع السريع. لقد كان هوهسياو راوى قصص بليغًا وغير مباشر، يقلل من الحدة الدرامية ليتيح الفرصة أمام الأحداث اليومية العادية وملاحظة تفاصيلها الدقيقة. لقد كان يفضل اللقطات الطويلة المتأملة بأقل حركة للكاميرا، وكانت معظم اللقطات متوسطة أو عامة. لقد كان التكنيك المفضل عنده هو أن يتيح ببساطة للكاميرا أن تحدق فى غرفة خالية ، حيث تكون هناك شخصية على وشك الدخول فيها أو تكون قد تركتها توًا، وكثيرًا ما كان يصنع استخدامًا ماهرًا للمساحة خارج الكاميرا من خلال شريط الصوت. ومثل المخرج اليابانى ياسوجيرو أوزو، الذى كان هوهسياو يقارن به دائمًا ، لكنه كان ينكر تأثير أوزو عليه، فإنه كان يستخدم علامات ترقيم سينمائية من خلال المناظر الريفية، والممرات الخالية، ومحطات القطار النائية، وبرك الأوحال المهجورة، وغرف الطعام الفارغة. لقد كان أسلوبه السينمائى يقارن بالشعر الصينى الكلاسيكى، والتصوير التشكيلى التقليدى للمناظر الطبيعية، ولفائف الروايات البوذية.

كما وجد هوهسياو تيمة محورية تدور حولها كل أفلامه: ماذا يعنى أن تكون تايوانيًا معاصرًا؟ إن فيلمه عن السيرة الذاتية "وقت للحياة ووقت للموت" يعتبر أول أفلامه الكبرى، ويتجاوز قصة عن بلوغ سن الرشد لكى يصبح دراسة لجذور الحياة التايوانية المعاصرة، وتأملاً رشيقًا وحزينًا للتاريخ التايوانى منذ هجرة حكومة الكومينتانج إليها فى عام ١٩٤٩، وعبر عقود حكمها شبه الاستعمارى للجزيرة، حتى التخلى تدريجيًا عن حلم العودة إلى الأرض الأم. أما أفلام "الأولاد من فينج كوى" و"الصيف مع جدى"، مثل فيلمه اللاحق "تراب فى

الريح" (١٩٨٧) فتعالج التوترات الاجتماعية التى خلقت التمدين السريع لتايوان، خاصة الفجوة المتزايدة بين قيم وأسلوب الحياة فى كل من العاصمة الصناعية والقرى الريفية. وفيلمه "بنات الليل" (١٩٨٧) هو فيلمه الوحيد الذى يدور فى المدينة فقط، لكنه مثل أفلامه الأخرى يصور المشكلات التى يواجهها الشباب التايوانى الواقع فى مجتمع يتغير بسرعة مذهلة، والفيلم يثير أسئلة مهمة حول انهيار القيم التقليدية فى مواجهة الإمبريالية اليابانية والأمريكية.

وفى عام ١٩٨٩ حصل فيلمه الطموح "مدينة الأحزان" على الأسد الذهبى فى فينيسيا، مما عزز من شهرة هوهسياو فى الداخل والخارج، وهو أكثر أفلامه صراحة ومباشرة فى تناول التاريخ، فهو قصة عن التجارب الممتعة لعائلة تايوانية بين عامى ١٩٤٥ و١٩٤٩، والسنوات العنيفة المتقلبة للانتقال من نهاية الاحتلال اليابانى ووصول حكومة الكومينتانج من الأرض الأم. كما أن الفيلم أيضًا بحث عن الهوية القومية، ومحاولة لاستعادة فترة من التاريخ التايوانى هى بالنسبة لهوهسياو أساسية لفهم المجتمع التايوانى المعاصر، والعلاقة المضادة بين الحكومة والشعب، والتوترات المستمرة بين القادمين من الصين الأم والتايوانيين الأصليين. وتسبب الفيلم فى إثارة الجدل فى تايوان للجرأة فى تصوير الفساد والجشع والوحشية التى صاحبت استيلاء قوات الكومينتانج على الجزيرة، ولتركيز الفيلم على حادث فبراير ١٩٤٧ سيئ السمعة، والتى قمعت فيها قوات الكومينتانج بوحشية السكان الأصليين الذين احتجوا على سياسات الحكومة غير العادلة. (إنه الحادث الذى كان يتم إنكاره رسميًا حتى وقت قريب). وفى مذابح على نطاق الجزيرة كلها ذبح عشرات الآلاف من التايوانيين، وتم إزالة حركة القومية التايوانية الوليدة.

إن فيلم "مدينة الأحزان" يشكل عملاً وسطًا فى ثلاثية يخطط لها هوهسياو عن التاريخ التايوانى. ففيلم "لاعب العرائس" يستمر فى اكتشاف ماضى الجزيرة ، لكنه يسبق "مدينة الأحزان" فى الزمن. وهو نصف تسجيلى ونصف روائى، ويفحص الحياة التايوانية خلال الاحتلال اليابانى من خلال قصة الحياة متعددة

الألوان لشخصية لاعب العرائس التايوانى البارع لى تيان لو، الذى ظهر فى كــل أفلام هوهسياو منذ فيلم "تراب فى الريح". وقد فاز الفيلم مناصــفة بجــائزة الــدب الذهبى فى مهرجان برلين فى عام ١٩٩٣. ومن المخطط له أن يحمل الفيلم الأخير من الثلاثية عنوان "رجل يدعى بوتاو تاى لانج"، ويحكى قصة سجين سياسى، تــم احتجازه منذ حادث فبراير ١٩٤٧، ليجد نفسه قد تحرر فجأة فى المجتمع التايوانى فى فترة ما بعد الأحكام العسكرية فى الثمانينيات، وهو قصة عن تكيفه مع المجتمع المدنى الجديد متعدد الثقافات فى الجزيرة، وسوف يمضى بالثلاثيــة إلــى الــزمن المعاصر، ومن المؤكد أنه سوف يساهم فى المساعدة على تحديد الهويــة الثقافيــة المميزة لتايوان والسينما التايوانية.

تحديث السينما اليابانية

بقلم: هيروشى كوماتسو

منذ منتصف الثلاثينيات، عندما حلت السينما الناطقة مكان السينما الصامتة في اليابان، اتخذت الأستوديوهات اليابانية من نظام هوليوود نموذجًا لها. إن هذا لم ينطبق فقط على المؤسسات، بل على شكل الأفلام المنتجة أيضًا، التي كانت تقوم على الإفصاح عن تفاصيل قصة الفيلم حيث تكون كل التقنيات في خدمة رواية القصة وإثارة عواطف محددة منها. لقد سيطر هذا النظام على الإنتاج السينمائي الياباني في فترة ما بعد الحرب، لكنه لم يكن متناغمًا وسائدًا أو غير قابل للخروج عليه، فأفلام ميزوجوشي يمكن اعتبارها بعيدة عن هذا المسار، كما أن فيلم كيروساوا "راشومون" (١٩٥٠) يمثل انقطاعًا حاسمًا عن هذا النظام، فالفيلم لا يصور ببساطة "حقيقة" القصة، لكنه من خلال تقديم وجهات نظر متعددة ومتعارضة لنفس الحدث، فإنه يتيح إمكانية تفسيرات متعددة، ويطلب من المتفرج نوعًا من القراءة الإيجابية. لقد كان "راشومون" هو أول فيلم يقدم فكرة التحديث للسينما اليابانية.

لقد ظهر التحديث في البداية من خلال تغير الموضوعات التي يعالجها السينمائيون، فعلى سبيل المثال فيلم "موسم الشمس" (١٩٥٦) من إنتاج شركة نيكاتسو وإخراج فورو كاوا، والمقتبس عن رواية شينتارو إيشيهارا، يتناول موضوع الغضب لدى الشباب المعاصر بالتصوير المباشر لتمرد الشباب على الجيل القديم. لم يكن الفيلم مبتكرًا من ناحية الشكل الفني، لكنه من خلال استخدام السرد الكلاسيكي جذب الانتباه إلى تحدي التقاليد من خلال القيم الأخلاقية والسلوكيات الجديدة. وفي نفس العام، قامت شركة نيكاتسو باقتباس رواية إيشيهارا الجديدة "الثمرة المخبولة" (١٩٥٦) من إخراج ناكاهيرا، وهي محاولة لتأسيس تيمة "غضب الشباب" باعتبارها نمطًا فيلميًا، على نموذج فيلم "متمرد بلا قضية" لنيكولاس راي، وفيلم "الصيف مع مونيكا" لإنجمار بيرجمان. لقد كانت هناك مثالية برجوازية متضمنة في أدب إيشيهارا انعكست في تلك الأفلام المقتبسة عن أعماله،

فهذه الأفلام تفتقد أى بعد من الوعى الطبقى، لكنها تقدم الشباب الغاضب كأنه عالم متخيل. وتلك النزعة تجاه افتقاد الواقعية فى الأجواء سوف تمثل عنصرًا مهمًا لفيلم الشباب عند شركة نيكاتسو، وأفلام الأكشن فى الأعوام المقبلة.

حاولت شركة نيكاتسو تحديث السينما اليابانية بتأسيس نمط فيلمى جديد، يتوجه إلى ويركز على الجيل الأصغر من المتفرجين. ومع ذلك، وعلى الرغم من النجاح الجماهيرى للعديد من هذه الأفلام، فإن هذا النمط الفيلمى لم يستطع إلا تقديم أفلام قليلة الأهمية لم تترك أثرًا باقيًا. وقد كان هذا راجعًا إلى حد كبير إلى القيود التى تفرضها شركات الإنتاج على السينمائيين، فهذا النمط لم يجذب المخرجين المهمين، كما لم يستطع أن يصنع مخرجيه الجدد، فيما عدا استثناء واحدًا هو سيوجون سوزوكى، الذى بدأ حياته الفنية مخرجًا لأفلام الأكشن لشركة نيكاتسو، فقد صنع سلسلة من هذه الأفلام بين عامى ١٩٥٦ و١٩٦٣، التى تصف كأفلام حرف ب، لكنها تتميز عن تلك التى أخرجها المتخصصون فى هذا النمط خلال تلك الفترة، فقد كان يقوم بزخرفة خطوط القصة النمطية بصور مصطنعة متعمدة، كما أنه دفع معايير نمط فيلم الأكشن وحدوده من خلال تكوينات اللقطات الجذابة واستخدامه المتفرد للميزانسين. وبعد عام ١٩٦٤ ترقى من أفلام حرف ب لكى يقوم باقتباس الأعمال الأدبية إلى الشاشة، لكنه استمر فى تطوير الأسلوب الذى أسسه فى عالم أفلام الأكشن. وشيئًا فشيئًا قلل سوزوكى من أهمية القصة المنطقية فى أفلامه، وعلى سبيل المثال ففى فيلم العصابات "عار القتل" (١٩٦٧) لشركة نيكاتسو، فإن الحبكة التى يفترض أن مواضعات النمط تملى ضرورة وضوحها، تحولت إلى متاهة. وقد أدى التعقيد فى أفلامه وصعوبتها المتزايدة إلى خروجه من شركة نيكاتسو فى عام ١٩٦٨.

وبينما كانت أفلام الشباب فى شركة نيكاتسو تدور فى أجواء برجوازية خيالية، فإن شوهى إيمامورا ـــ الذى كان يعمل فى نفس الشركة ـــ طور جوًا مختلفًا تمامًا فى أفلامه. فبعد عمله كمساعد مخرج لياسوجيرو أوزو فى شركة

شوكيكو، انتقل إيمامورا إلى شركة نيكاتسو ليعمل مع يوزو كاواشيما. ومنـذ أول أفلامه فى عام ١٩٥٨ كان اهتمام إيمامورا بالعالم الذى أصبح مهجورًا بعد تطـور المجتمع البرجوازى اليابانى، وتصوير الناس الذين يتمتعون بالحيوية ويعيشون فى هذا العالم. لقد كانت أفلامه مختلفة تمامًا عن أفلام الأكشن التى تـصنعها شـركة نيكاتسو، كما أنها لم تكن تعتمد على الطرق الواقعية. لقد كانت تتـضمن تـصويرًا شبه كاريكاتورى لشخصيات غريبة، تمتزج باهتمامات إثنوجرافية واجتماعية، مع مرح ورثه عن كاواشيما. وإن العديد من أفلامه فى تلك الفترة تشبه كثيرًا الأفـلام التى كانت تصنعها الشركات المستقلة أكثر من أفـلام الـشركات الكبـرى مثـل نيكاتسو. وبعد فيلمه لشركة نيكاتسو "المرأة الحشرة" (١٩٦٣)، اتجهت اهتمامـات إيمامورا إلى قضايا الجنس، وفحصت أفلامه الدافع الجنسى الذى كان يعتقـد أنـه موجود فى جذور كل الناس.

أما كيريو أوراياما فقد أخرج أفلامًا واقعية ذات رسائل اجتماعية فى شركة نيكاتسو. لقد كان مساعد مخرج لإيمامورا قبل أن يصنع أول أفلامـه فـى عـام ١٩٦٢، واستمر ليصنع معظم أفلامه فى نمط فيلم الشباب. ومع ذلك فـإن أفلامـه مثل "الشارع ذو القبة" (١٩٦٢) لشركة نيكاتسو، و"الفتاة الشريرة" (١٩٦٣) لـنفس الشركة، كانت أفلامًا مختلفة عن الأفلام النمطية من هذا النـوع لاحتوائهـا علـى عناصر سياسية. وبحلول أواخر الستينيات، طـور إيمـامورا وأورايامـا سـمات ميتافيزيقية فى أفلامهما. وكان آخر أفلام أوراياما فى شركة نيكاتسو هو "الفتاة التى هجرتها" (١٩٦٩) والذى يركز على تجربة ذاتية لرجل هجر فتاة، ومع ذلك فـإن الفيلم شديد التأمل، الذى يتضمن بعض لقطات الهلوسة، اعتبرته الشركة مغرقًا فى التجريدية. إن الشركات السينمائية لم تكن تحب أن ترى مخرجيها يجلبون مثل هذه العناصر التجريبية إلى أفلامها، وكان على المخـرجين اتبـاع القواعـد النمطيـة المتعارف عليها ويظلون داخل حدودها وقواعدها التى وضعتها الـشركات التـى تنتجها، ولم يكن أمام المخرجين الذين يريدون التجريب إلا النضال المستمر ضـد

النزعات المحافظة للمسئولين التنفيذيين فـــى الـــشركات، واكتـــشف العديــد مـــن المخرجين أن هذا أمر مستحيل. لقد اكتشف إيمامورا أنه لن يـستطيع أن يـصنع الأفلام التى يريدها فى شركة كبرى، وبعد أن صنع فيلم "نوايـــا القتـــل" (١٩٦٣) لشركة نيكاتسو غادر الشركة ليؤسس شركته الإنتاجية الخاصة المستقلة.

وخلال الخمسينيات تأسست معظم الشركات المستقلة بواســطة مجموعـــات متعاطفة مع الاشتراكية. وإن مخرجين مثل تاواشى إيماى وساتسو ياماموتو أنتجـــا أفلامهما ذات الرسائل السياسية. إذن كان القطاع المستقل غير مهتم بتطوير الشكل السينمائى، ومن ثم لم يكن ممكنًا اعتباره طليعيًا، ومع ذلك فقد تغير الوضـــع فـــى الستينيات، وبدأت الشركات المستقلة تتأسس لإنتاج الأفلام التى لا يمكـــن صـــنعها لدى الشركات الكبرى، لكنها كانت مهتمة أيضًا وبشكل أساســـى بتوســـيع حـــدود السينما اليابانية ، وليس فقط بث الرسائل السياسية من حزب بعينـــه. ومـــن هـــذه الشركات المستقلة حديثًا ولد ما يسمى "الموجة الجديدة".

أزمة فى الاستوديوهات

كانت هناك ست شركات سينمائية كبرى فـــى اليابـــان فـــى عـــام ١٩٦٠: نيكاتسو، ودايى، وتوهو، وتوى، وشوكيكو، وشين توهو، وتلك الأخيرة أنتجت فقط الأفلام الحسية التى كان لها سوق محدود، وانتهت إلى الإفلاس فى عـــام ١٩٦١، لتترك خمس شركات كبرى خلال الستينيات.

ومنذ نهاية الخمسينيات كان معظم إنتاج شركة نيكاتسو أفلامًا نمطية، مثـــل نمط فيلم الشباب أو فيلم الأكشن. وكانت كلاسيكيات السينما اليابانية فى الخمسينيات من إنتاج شركة دايى، مثـــل كيروســـاوا "راشـــومون"، وميزوجوشـــى "أوجـــستو مونوجاراتى" (١٩٥٣) و"العشاق المـــضطهدون" (١٩٥٤)، ونـــاروزى "البـــرق" (١٩٥٢)، وكينوجاسا "بوابة الجحيم" (١٩٥٣)، وكازابورو يوشيمورا "نهر الليـــل"

(١٩٥٦). وقد دربت الشركة مخرجين شبان مثل ياسوزو ماسومورا، وتركت كون إيشيكاوا يطور موهبته فى سلسلة من الاقتباسات الأدبيـة مثـل "لهيـب العـذاب" (١٩٥٨) و"نار السهول" (١٩٥٩) و"الأخ الأصغر" (١٩٦٠) لكى يملأ الفراغ الذى أحدثه فى هذا المجال للفيلم الفنى وفاة كينجى ميزوجوشى فى عام ١٩٥٦.

أما شركة توى فقد ركزت على إنتاج أفلام الـشاشة العريـضة بعـد عـام ١٩٥٧، وكانت سياستها فى جذب عدد كبير من الجمهور (خاصة مـن الرجـال) لأفلام الترفيه من نوع "الدراما التاريخية" سياسة ناجحة إلى حـد كبيـر، لتـصبح الشركة فى عام ١٩٦٠ هى الأكثر ربحًا فى اليابان فى مجال صناعة السينما. لقـد اعتمدت الشركة على الإنتاج المنتظم والسريع لأفلام نمطية من أجل نجاحها، لذلك لم تكن أفلامهما من نوع الدراما التاريخية وبالشاشة العريـضة ذات جـودة فنيـة عالية. كما أنتجت الشركة أيضًا أفلامًا فنية بمخرجين كبار مـن فتـرة مـا قبـل الحرب، مثل وايسوكى إيتو، وتوموتاكا تاساكا، وتومو أوشيدا، لكن الشركة لم تتح مكانًا للمواهب الشابة ذوى الأفكار المبتكرة.

وكان هذا أيضًا هو حال شركة توهو، حيث استطاع مخرجو ما قبل الحرب مثل ميكيو ناروزى، وشيرو تويودا، تطوير حياتهم الفنية، لكن المخرجين الـشبان وجدوا الكثير من القيود والحدود التى تضعها الشركة. وأخيرًا فإن المواهب الشابة البارزة استطاعت أن تظهر من خلال أقدم شركتين سينمائيتين: نيكاتسو وشوشيكو، ومع بعض المخرجين الشبان الذين يعملون فى الشركات المستقلة استطاعوا تشكيل الموجة الجديدة اليابانية فى الستينيات. وفى شركة نيكاتسو كان السينمائيون الـذين طوروا مواهبهم داخل الشركة (مثل سيجون سوزوكى، وشوهى إيمامورا، وكيريد أورایاما) يتركون الشركة لكى يطوروا رؤاهم الفنية. وكان هناك أمر مماثل يحدث فى شركة شوشيكو، التى كانت شديدة التحفظ بحيث كانت تفرض طابعًـا خاصًـا على كل أفلامها، ولقد استمر ياسوجيرو أوزو فى صنع فيلم كل عام للشركة، ولكن فيما عداه لم يكن هناك سوى كيوسوكى كينوشيتا هو الذى منحته الشركة نوعًا من

الحرية الإبداعية، وإن لم يحمه ذلك من التدخل من المستويات العليا فى الشركة، وعندما أخرج فيلمه الجرىء "أنشودة ناراياما" (١٩٥٨) انتقد شيركو كيدو رئيس الشركة المضمون العنيف للفيلم، واعترض على اقتباس القصة.

لقد منعتهم النزعة المحافظة فى شركة شوشيكو من استغلال نهضة الأنماط الفيلمية الجديدة، مثل فيلم الأكشن الذى كانت شركة نيكاتسو والشركات الأخرى تنتجه. ولقد أدت هذه السياسة إلى تدهور إيرادات شركة شوشيكو فى شباك التذاكر، وبانخفاض الإيرادات فقدت الشركة وضعها كإحدى الشركات السينمائية الكبرى، وتحت هذه الضغوط، بدأت الشركة سياسة جديدة فى عام ١٩٦٠، فبينما استمرت فى المحافظة على إنتاج أفلامها التقليدية فقد أعطت الشركة المخرجين الشبان فرصة صنع الأفلام التى كانوا يريدونها بدرجة جديدة من الحرية، وكانت هذه الاستراتيجية تهدف إلى جذب اهتمام الجمهور الشاب الذى لم تكن تجذبه من قبل أفلام الشركة، وهكذا ظهر على مسرح صناعة السينما اليابانية من أطلق عليهم "موجة شوشيكو الجديدة"، وهم المخرجون ناجيزا أوشيما، ويوشى شيجو يوشيدا، وماسا شينودا.

وكان فيلم أوشيما "قصة قسوة الشباب" (١٩٦٠) يصور التدمير الذاتى للشباب بقدر كبير من الواقعية الخشنة التى كانت غائبة عن أفلام الشباب السابقة. وقد أنتج الفيلم فى خضم الحملة ضد اتفاقية الأمن بين اليابان والولايات المتحدة، لذلك فقد تم غزل الرسائل داخل الدراما. ومع ذلك، فعلى خلاف مع أفلام الحزب اليسارى السياسية للشركات المستقلة، كانت رسالة أوشيما تتوجه إلى الهوية والاستقلال الخاصين للمتفرج، وهو ما أعطى الفيلم لمسة طليعية. وفى فيلمه "الليل والضباب فى اليابان" (١٩٦٠) الذى يتعمد أن يكون صدى لفيلم ألان رينيه فى عام ١٩٥٥ عن مستعمرات الاعتقال "الليل والضباب"، فقد كان النقاش السياسى محوريًا فى الفيلم، ليتجاوز الحدود التى وضعتها سياسة الشركة، وأجبر أوشيما على أن يترك الشركة، وبدءًا من هذه النقطة بدأ فى العمل خارج التيار السياسى مع تأسيس شركته الإنتاجية الخاصة.

أما فيلم يوشى شيجى يوشيدا "لا يصلح لشيء" (١٩٦٠) فقد كان فى العديد من النواحى مشابهًا لفيلم أوشيما "قصة قسوة الشباب"، ويتناول فى موضوعه جرائم أربعة من الشباب، وحاول فيه يوشيدا أن يحقق نوعًا جديدًا من الدراما عن طريق تفكيك الأيديولوجيا التقليدية لشركة شوشيكو. وكان فيلمه التالى "دم جاف" (١٩٦٠) بدوره من أفلام الجريمة، ولكن مع عنصر الاهتمام الاجتماعى الذى يظهر فى محاولة تفكيك وفحص النظام الأخلاقى القديم. ومثل أوشيما ويوشيدا فإن فيلم ماساهيرو شينودا "البحيرة الجافة" (١٩٦٠) يأخذ من طلبة الجامعة أبطالاً. لقد كان هؤلاء المخرجون الشبان الثلاثة فى شركة شوشيكو يكشفون عن الواقع العنيف للمجتمع المعاصر الذى عاشوا فيه، من خلال أفلام تركز على حياة وسلوك أفراد من جيلهم. ولقد استمرت الموجة الجديدة فى شركة شوشيكو فترة قليلة جدًا من الزمن بسبب مغادرة الشخص الرئيسى فى هذه الموجة ــ أوشيما ــ للشركة بعد صنع فيلم "الليل والضباب فى اليابان"، وعلى الرغم من ذلك فإن يوشيدا وشينودا استمرا فى الشركة حتى منتصف الستينيات، وصنعا أفلامًا مهمة داخل حدود سياسة الشركة.

وظهر بعض مخرجى الموجة الجديدة خارج الشركات الكبرى، فقد كان سوسومو هانى يعمل فى الخمسينيات فى شركة إيوانامى إيجا، قسم الإنتاج السينمائى فى شركة النشر التى صنعت أفلام العلم والتعليم، لذلك كانت طريقته فى الإخراج مختلفة تمامًا عن هؤلاء الذين درسوا صناعة الأفلام فى شركات التيار السائد. وفى عام ١٩٦١ صنع أول أفلامه الروائية الطويلة "أولاد الشر"، مستخدمًا أسلوبًا يمزج بين التسجيلية والروائية. وفى هذا الفيلم الذى يدور حول حياة أولاد فى إصلاحية، لم يستخدم هانى ممثلين محترفين، ولكنه ارتجل مشاهد مع الصبية الذين كانت لهم تجربة فى مثل هذه المؤسسات. وفى أفلامه التالية استمر هانى فى استخدام الطريقة التسجيلية للتصوير التى أصبحت بديلاً لشكل الفيلم الروائى، وقد تركت تأثيرًا على المخرجين الآخرين مثل شوهى إيمامورا، الذى استخدم طريقة مشابهة فى فيلم "اختفاء رجل" (١٩٦٧).

وكان هيروشى تيشى جارا مخرجًا مهمًا آخر ظهر فى القطـــاع المـــستقل، ومثلما كان الحال مع هانى، فإن نجاح تيشى جارا يكمن فـــى الـــشكل الـــسينمائى المتفرد الذى استطاع أن يطوره من موقعه خارج الشركات الـــسينمائية الكبـــرى، ومثل هانى أيضًا فقد صنع أفلامًا تسجيلية فى الخمـــسينيات والتـــى كانـــت نقطـــة انطلاقه فى صنع أفلامه الروائية. ومنذ أول أفلامه الروائيـــة "المـــأزق" (١٩٦٢)، كرس نفسه لاقتباس الأعمال الأدبية لكوبو آبى، وكان تحويل القصص الوجوديـــة إلى صور هو اهتمامه الرئيسى خلال الستينيات، مثل فيلم "امرأة فى كثبان الرمال" (١٩٦٤) الذى كان أكثر اقتباساته نجاحًا.

لقد ظهرت الأفلام الإبداعية للموجة الجديدة فى فترة كانـــت فيهـــا الـــسينما السائدة اليابانية فى أزمة، ففى عام ١٩٥٣ بدأ البث التليفزيونى فى اليابان، وكـــان انتشار امتلاك أجهزة التليفزيون سببًا فى التأثير على الذهاب إلى السينما، وإذا كان عدد الجمهور فى عام ١٩٥٨ استمر فى الارتفاع، فإنه بدأ بعد ذلك فى الانخفـــاض التدريجى، وحاولت شركات السينما استعادة الجمهور من خلال الأفلام الملونة ذات النجوم المشهورين، كما تحولت شركة تويى فى عام ١٩٥٧ إلى إنتاج أفلام الشاشة العريضة، وتبعتها الشركات الأخرى بسرعة، وفى عام ١٩٦٢ أنتجت شركة دايى أول فيلم يابانى بمقاس ٧٠ مم "حياة بوذا" من إخراج كينجى ميزومى، الذى اجتذب الجمهور الذى رغب فى أن يرى دراما مبهرة على الشاشة الكبيرة.

وعلى الرغم من أن التقنية كانت جديدة، فإنه كانت هناك تقاليد قوية لـــصنع هذه الأفلام المبهرة فى اليابان، لذلك كان هناك جمهور جاهز لاســـتقبالها. وعلـــى سبيل المثال ففى كل صيف كانت الشركات الكبرى تعرض أفلام الأشـــباح، وفـــى ديسمبر تعرض القصة الدرامية للمحاربين السبعة والأربعين المخلصين من جماعة "رونين". وبعد النجاح التجارى الهائل لفيلم "جودزيللا" (وينطق باليابانية "جوجيرا") من إخراج إيشيرو هوندا فى عام ١٩٥٤، عرضت شركة توهو عددًا مـــن أفـــلام

الخيال العلمى والوحوش فى كل عام. ولقد استغلت سياسات الإنتاج لدى المنتجين السينمائيين الكبار عادة اليابانيين فى الاستمتاع بشىء خاص ومتفرد فى كل عام. ومنذ عام ١٩٥٩ أنتجت شركة شوشيكو سلسلة أفلام "توراسان" من إخراج يوجى يامادا للعرض الموسمى. لقد كانت سياسة إعادة إنتاج فيلم مبهر فى سلسلة من الأفلام جزءًا من السينما اليابانية منذ عصر السينما الصامتة، وتشكل هذه الإعادات المبهرة جزءًا مهمًا من صناعة السينما اليابانية تعايش مع ـ وإن لم يتعارض مع ـ صنع سينما الفن. وهكذا فإن الإعادة السنوية لدراما مبهرة ضمنت بشكل عام الحصول على إيرادات من شباك التذاكر، وكانت حبكة كل فيلم تكاد أن تتطابق مع الأخرى، لكن جماهيرية هذه النوعية ضمنت استخدامها كملجأ أخير للشركات الكبرى للدفاع عن جمهور السينما من التآكل الذى سببه ظهور التليفزيون.

وكانت سلسلة أفلام الوحوش والأشباح و"توراسان" تصنع خصيصًا لتكون هى العروض المبهرة فى كل موسم، ومع ذلك فمنذ بداية الستينيات عندما زاد عدد جمهور التليفزيون على جمهور السينما، طورت كل شركة من الشركات الخمس الكبرى نمطها الفيلمى الذى تخصصت فيه، ففيلم الجريمة لدى شركة تويى الذى يركز على النزعة الحسية للعنف، كان من بين الأمثلة البارزة فى هذا المجال، ومنذ أواخر الستينيات وخلال السبعينيات أصبحت أفلام الجريمة والعصابات تصنع على نحو مستمر. أما فى شركة توهو فقد كان تخصصها هو أفلام الوحوش بالإضافة إلى أفلام الحروب، التى تصنعها كعرض موسمى مبهر، أما فى برنامجها المعتاد فقد كانت تركز على أفلام الشباب والكوميديات. كما ركزت شركة شوشيكو أيضًا على الكوميديا، والتى ولدت منها سلسلة أفلام "توراسان". ومع ذلك فإن شركتى نيكاتسو وداييى لم تستطيعا اختراق خطوط مثل هذه الأنماط، وكنتيجة لذلك بدأت أرباحها فى التدهور.

فى عام ١٩٧١ أفلست شركة دايبى، وأخذت شركة نيكاتسو خطوة جادة فى التحول إلى إنتاج أفلام البورنو المخفف، والتى يطلق عليها "رومان بورنـــو". لقـد كانت أفلام الجنس تصنع فى اليابان بواسطة الشركات المستقلة منذ حـوالى عـام ١٩٦٣ تحت اسم "الفيلم الوردى"، وفى ذلك الوقت حصلت بعض أفلام الجنس على المديح من نقاد التيار الرئيسى، ولم يعد الخط بين سينما البورنـو وسـينما التيـار الرئيسى خطًا صلبًا. وعلى سبيل المثال فقد كانت بعض أفلام الجنس التى أخرجها كوجى واكاماتسو تحتوى على بعض العناصر الطليعية والسياسية، وكانت أعمالــه تنال المديح. وكانت أعمال تيتسوجى تاكيشى أكثر أفلام الجنس شهرة قبل أن تبـدأ شركة نيكاتسو إنتاج أفلام "رومان بورنو". لقد كانت أفلام تاكيشى ــ على عكـس الأفلام الوردية ــ تعرض فى دور العرض العادية عن طريـق شـركات التيـار السائد، مثل فيلم "حلم اليقظة" (١٩٦٤) و"حلم اليقظة القرمزى" (١٩٦٤) التى كانت تعتبر ذات قيمة فنية، خاصة فى مشاهد الهلوسة.

وبعد نوفمبر ١٩٧١ كانت معظم أفلام شركة نيكاتسو أفلامًا جنسية، ممـا نتج عنه الظاهرة الفريدة لشركة سينمائية كبرى تتحول تحولاً كاملاً لتتخـصص فى إنتاج أفلام البورنو. ومع أن نمط فيلم "رومان بورنو" كان جزءًا مـن نمـط أفلام الجنس فإنه كان فيلمًا روائيًا يحتوى على العديد من مشاهد الجنس، ويختلف عن البورنو الصريح الذى كان يطلق عليه "الفيلم الأزرق". وفى بـدايات نمـط "رومان بورنو"، فإن مخرجين مثل تاتسومى كوماشيرو، وتورو موركاوا، وتوشيا فوجيتا، صنعوا أفلامًا مهمة، وسرعان ما أصبح هذا النمط الفيلمى مجالاً يمكـن فيه للمخرجين الشبان تعلم "ميزانسين" صـناعة الفـيلم الروائـى، وإن بعـض المخرجين الذين سوف يشكلون قلب السينما اليابانية تعلموا صنعتهم مـن خـلال إخراج هذا النمط.

ومع إفلاس شركة دايبى فى السبعينيات، وإنتاج شركة نيكاتسو لنمط أفـلام "رومان بورنو"، وإنتاج الشركات الثلاث الأخرى لأنماط فيلمية، كان هناك مجـال ضئيل أمام إنتاج سينما فنية ذات جودة عالية فى اليابان. وكان التعاون مع "رابطة مسرح الفنون" هو الذى أتاح وحده متنفسًا أمام المخرجين المهتمين بهذا المجـال، فقد أنشئت الرابطة بهدف استيراد الأفلام الأجنبية الجيـدة، سـواء الكلاسـيكية أو المعاصرة، إلى اليابان، وفى عام ١٩٦٨ بدأت الرابطة فـى إنتـاج الأفـلام مـع شركات مستقلة أخرى وهو ما أتاح مكانًا لمخرجى الموجة الجديدة الذين أرغمـوا على مغادرة الشركات الكبرى، وساعدت الرابطة فى تحقيق تطورات جديـدة فـى أعمال شوهى إيمامورا، وناجيزا أوشيما وماسـاهيرو شـينودا، ويوشـى شـيجى يوشيدا. إن الشركة لم تساعد فقط مخرجى الموجة الجديدة من الـستينيات، لكنهـا أتاحت أيضًا الفرص أمام الجيل الأصغر من السينمائيين، مثل المخرج التليفزيونى أكيو جيسوجى، والشاعر شوجى تيراياما، ومع ذلك فإن العصر الذهبى للرابطة لم يستمر أكثر من عشر سنوات، ومع نهاية السبعينيات لم تعد هـى مركـز الـسينما اليابانية الخلاقة.

لقد أصبح تدهور السينما اليابانية ذات الجودة ظاهرًا فى أواخر السبعينيات. وفى عام ١٩٧٥ تفوقت إيرادات الأفلام الأجنبية المستوردة فى شباك التذاكر علـى إيرادات الأفلام اليابانية. وفى تلك الفترة كانت أسعار التذاكر فى اليابان هى الأعلى فى العالم، لذلك فقد كان يتناقص عدد من يغامرون بدفع هذا الثمن المرتفع لمشاهدة الأفلام اليابانية. وظلت شركة تويى تصنع أفلام الجريمة والعصابات، واسـتمرت شركة نيكاتسو فى إنتاج أفلام "رومان بورنو"، مع الوضع فى الاعتبار أن السياسة المفترضة (والمؤكدة) أن الجمهور المستهدف من الذكور، لذلك فإن نـصف عـدد دور العرض التى كانت تعرض أفلامًا يابانية لم تدخلها النساء أبدًا. وأنتجت شركة تويى برامج للأطفال بالإضافة إلى الأفلام المبهرة التى تقدمها فى الصيف والشتاء، لذلك فإن دور العرض كانت تمتلئ فى الأجازات بالأطفال وآبائهم، وهو مـا أدى

إلى ظاهرة غريبة هى مواسم الصيف المزدحمة، التى كانت توضع بين مواسم عروض أفلام الجنس والعنف التى كانت تستهدف الجمهور الذكورى وحده.

وبدت الشركات الكبرى فى السبعينيات وكأنها قد فقدت القدرة على تطوير مواهب جديدة لصنع أفلامها. ولقد شهدت تلك الفترة بالفعل ظهور مخرجين موهوبين مثل كازوهيكو هاسيجاوا، وميتسويانا جيماشى، لكن هؤلاء أتوا من خارج الشركات الكبرى. ومثل الموجة الجديدة فى الستينيات، اتخذ هؤلاء المخرجون الشبان من العنف نقطة انطلاق، وبدا أن العنف وكأنه يفتح الطريق أمام الأشكال الإبداعية الجديدة، وتجنب الأفلام النمطية للسينما اليابانية التقليدية، ومع ذلك فإن التأثير الصارم لتصوير العنف قد ضاع فى الثمانينيات.

وفى أواخر السبعينيات حدث تطور جديد أضاف سمة إلى السينما اليابانية، فقد بدأ جيل من المراهقين أو الذين فى العشرينيات من عمرهم فى صنع أفلام بكاميرا ٨ مم أو ١٦ مم وعرضها على الجمهور العام، وكان من بين هؤلاء السينمائيين الهواة من استطاع الاستمرار ليعطى قوة جديدة للسينما الوطنية المتدهورة، ومن هؤلاء جاء مخرجون مثل كازوكى أومورى، ونوبوهيكو أوباياشى، وسوجو إيشى، وتميز هذا الأخير بالإخراج الحيوى، وقصصه شبه السريالية، التى أضافت سمة جديدة إلى السينما الفنية اليابانية. وكانت عناصر العنف فى أفلامه كوميدية، وكان هذا ما يميزها عن أفلام المخرجين المعاصرين له الذين لم يستطيعوا أن يقطعوا صلاتهم مع الموجة الجديدة للستينيات.

تطورات جديدة

ومع ذلك فإن الأفلام اليابانية المتميزة فى الثمانينيات كانت تتسم بغياب العنف. فالمخرج كوهى أوجورى استخدم الأبيض والأسود وحجم الشاشة العادى لكى يصنع فيلمه الأول "النهر الموحل" (١٩٨١) الذى يدور فى الخمسينيات. إن

الحنين إلى الشكل القديم للسينما يشبه فيلم كى كوماى "الظلام الطويل" (١٩٧٢). ومع ذلك فإن طريقة أوجورى كانت أكثر واقعية من طريقة كوماى، وتقدم من خلال خصائص شاعرية تلك اللحظات الجميلة التى ينساها اليابانيون فى حياتهم فى المجتمع المعاصر. ولقد صنع يوشى ميتسو موريتا فيلمًا مستخدمًا تيمة العائلة كما فى السينما اليابانية التقليدية، ففى فيلمه "لعبة عائلية" (١٩٨٣) تظهر سخريته فى تناول تقاليد نمط فيلم العائلة والدراما التليفزيونية إمكانية جديدة يمكن أن توجد فى تيمة الناس العاديين. لقد كان نمط فيلم العائلة فى شركة شوشيكو وأفلام المخرج ياسوجيرو أوزو تتأمل جمال وجاذبية صور الحياة اليومية، وهى التيمة التى عادت للحياة فى الثمانينيات. إن الحركات الرقيقة الدقيقة للعقل يتم الإمساك بها فى وصف الحياة اليومية فى فيلم شينزى سوماى "نادى الإعصار" (١٩٨٥)، وفيلم كيشيتارو وينجيشى "عائلة غير مستقرة" (١٩٨٧). وبالمقارنة مع هذه الأفلام، فإن فيلم ناجيزا أوشيما "كريسماس سعيد يا مستر.لورانس" (١٩٨٢) الذى يصور الموقف الواقعى للرجال الذين يعيشون على العنف، يبدو كأنه لا يعبر عن زمنه.

وفى عام ١٩٨٤ صنع الممثل جوزو إيتامى أول أفلامه كمخرج "الجنازة"، والذى يدور حول حدث يتم تصويره بين الحين والآخر فى السينما اليابانية، وهو التصرفات الكوميدية للناس خلال الجنازات. كانت نقطة البداية عند إيتامى تكمن فى مفهوم "الكتيب الإرشادى" الذى لا يستغنى عنه الناس فى اليابان عندما يباشرون عملاً جديدًا، فعندما يشترى الناس كمبيوتر تتم استشارة الكتيب أولاً، ومن خلال وجهة نظر إيتامى الساخرة، فإن الناس لا يمكنهم إقامة مراسم الجنازة بدون كتيب إرشادى ملائم.

كما صنع الممثل الكوميدى الشهير تاكيشى كيتانو أول أفلامه كمخرج "احترس من الرجل المتوحش" (١٩٨٩)، وبدءًا من أواخر الثمانينيات وبدايات التسعينيات، فإن بعض نجوم التليفزيون والروائيين صنعوا أفلامهم كمخرجين، وكانت معظمها تنتمى إلى أفلام الهواة وليس لديها إحساس بسينما الفن، باستثناء أفلام تاكيشى كيتانو.

ومنذ منتصف الثمانينيات، اعتمد العديد من الشركات السينمائية الكبرى على "القصص المصورة اليابانية" كمصدر لقصصها، وهو ما ضمن قدرًا من أرباح شباك التذاكر بسبب الشهرة الهائلة لهذه القصص وشخصياتها، وأصبحت قوتها تعادل فى تأثيرها ما يقارب من تأثير الأدب على السينما اليابانية. ومع ذلك فإنه لم يصنع بعد فيلم سينمائى حقيقى حتى كتابة هذه السطور مأخوذ عن هذه القصص.

ولقد كانت أفلام التحريك تصنع فى اليابان منذ فترة السينما الصامتة. ففى منتصف العقد الثانى من القرن العشرين صنعت أفلام تحريك ممتازة، مثل السلسلة التجريبية التى قدمها نوبورو أوفوجى. وبعد الحرب قامت شركة تويى بصنع أفلام التحريك الروائية الطويلة، وأنتج العديد من هذه الأفلام للتليفزيون فى اليابان، ومعظمها موجه للأطفال. ومع ذلك فقد تغير الموقف فى الثمانينيات بصنع أفلام تحريك روائية طويلة للجمهور الأوسع، ومن بين أهم المخرجين فى هذا المجال هاياو ميازاكى الذى كانت أعماله، مثل "توتورو، الجار الشبح" (١٩٨٨) تمثل نموذجًا محددًا للفن اليابانى المعاصر.

وحتى السبعينيات كانت السينما فى تعاون حميم مع التليفزيون، فقد كانت كل الشركات الكبرى تصنع الأفلام التليفزيونية بالتوازى مع أفلامها التى تعرض فى دور العرض السينمائية. وفى الثمانينيات أصبح الموقف أكثر تعقيدًا بسب الفيديو وانتشاره. لقد كانت الشركات السينمائية هى التى تمد التليفزيون وسوق الفيديو بالأفلام، لكن كلما ازداد عدد هذه الأفلام ابتعد الجمهور أكثر عن دور العرض، وخلال شهور قليلة من العرض فى دور العرض، كان من الممكن مشاهدة الفيلم على الشاشة الصغيرة، سواء بالبث التليفزيونى أو عن طريق شرائط الفيديو. لقد أعطت شرائط الفيديو حياة جديدة للأفلام الكلاسيكية وزادت من شهرتها، لكن رخص أسعار تأجير شرائط الفيديو قللت من عدد رواد السينما. كما وجه انتشار شرائط فيديو البورنو ضربة قوية إلى إنتاج نمط أفلام "رومان بورنو"، ومنذ أواخر الثمانينيات كانت أرباح شركة نيكاتسو تتناقص كل عام، لتفلس أقدم شركة سينمائية فى اليابان فى عام ١٩٩٣.

وفى السنوات الأخيرة تنافست أنماط جديدة على الجماهيرية فى شباك التذاكر، ففى أواخر الثمانينيات، على سبيل المثال، نالت الأفلام من بطولة حيوانات نجاحًا كبيرًا، واحتشدت الجماهير أيضًا لكى تشاهد أفلام التحريك التى يصنعها هاياو ميازاكى. إن الأفلام التى تصنع للجمهور العريض، وكذلك الأفلام الموجهة للأطفال، تعتبر ربحًا مضمونًا بالنسبة للشركات، ومن الحق القول إن جزءًا من السينما اليابانية أصبح طفوليًا، ولكن من أجل اجتذاب الجمهور كانت الشركات السينمائية مضطرة لصنع مثل هذه الأفلام. إن الشركات تصنع الأفلام باستخدام الشخصيات التليفزيونية الشهيرة لكى تجتذب المراهقين، على العكس مما كان عليه منذ ثلاثين عامًا حين كان الناس يذهبون إلى دور العرض لكى يروا الممثلين الذين لا يمكن رؤيتهم فى التليفزيون.

إن وضع السينما اليابانية فى التسعينيات ما يزال وضعًا غير صحى، مع انخفاض الجمهور، وهناك خطر من أن تختفى كليًا عروض السينما فى دور العرض. إن سلسلة "توراسان" وأفلام التحريك للعائلات يمكن أن تظل مصدرًا مضمونًا للربح، لكن الوضع أصبح شديد الصعوبة لدرجة أن الفيلم لم يعد ممكنًا إنتاجه بالحرية الإبداعية التى تمتع بها مخرجو الموجة الجديدة.

أكيرا كيروساوا

(١٩١٠-   )

فى عام ١٩٥١ فاز فيلم أكيرا كيروساوا "راشومون" (١٩٥٠) بجائزة الأسد الذهبى فى مهرجان فينيسيا السينمائى، وهكذا فتح أبواب الدوائر الفنية الغربية أمام السينما اليابانية. يتألف راشومون من أربعة نسخ مختلفة لنفس الحدث الذى يدور حول هجوم عصابة لرجل نبيل، وعلى الرغم من الأجواء اليابانية فإنه يتضمن مفهومًا غربيًا تمامًا وهو نسبية الحقيقة. إن هذا الجمع بين التأثيرات اليابانية والغربية هو من سمات سينما كيروساوا التى أسهمت فى استمرار شهرته فى الغرب.

إن حيوية طريقة كيروساوا فى حكاية القصص من خلال الصور قد سارت جنبًا إلى جنب مع معالجته الإنسانية لموضوعاته، فافتتانه بالمشكلات الاجتماعية والطبيعة الإنسانية يشكلان العالم الخاص لكيروساوا، وتتيح الرابطة بين ملاحمه العنيفة عن الإقطاع والدراما المعاصرة. إن كيروساوا يكشف عن قوة إخراجية لا تبارى فى خلق عوالم روائية كثيفة، وهى مهارة تظهر فى فيلمه الأول "سوجاتا سانشيرو" (١٩٤٣). وبناء القصة فى أفلامه، الذى يمضى نحو الذروة من خلال مزيج من الوصف الواقعى، ولحظات عارضة من الرومانسية، تحقق الاكتمال الكلاسيكى فى أفلام مثل "كلب من قش" (١٩٤٩). إن هذا الشكل الكلاسيكى يتألف من أسلوب غربى، مزيج من الأسلوب الأوروبى والهوليوودى. إن العديد من الأشكال السينمائية فى أفلام كيروساوا تعتمد على أسلوب المونتاج الغربى. وحتى عندما يستخدم فنون الأداء الكلاسيكية اليابانية مثل مسرح النو أو الكابوكى، فإنها تؤدى بطريقة غربية، مثل فيلم "هؤلاء الذين تعقبوا النمر" (١٩٤٥) و"عرش الدم" (١٩٥٧) المأخوذ عن ماكبث. وإن الاهتمام بالتيمات غير اليابانية تتضح فى اقتباسات كيروساوا عن المصادر الأدبية الغربية، مثل ديستويفسكى وجوركى وشكسبير.

ومع ذلك ، فإن ما كان يبحث عنه كيروساوا يتجاوز رؤية العالم من خلال الثقافة الغربية. فقد طور أيضًا السينما كشكل من أشكال الترفيه، وكان متأثرًا بقوة بالأفلام الهوليوودية، خاصة أفلام جون فورد، وطريقته في التعبير عن الغرب الأمريكي في أفلام الويسترن، وهو ما يظهر في شكل الأفلام التاريخية اليابانية عند كيروساوا، مثل "الساموراي السبعة" (١٩٥٤)، "القلعة المختفية" (١٩٥٨)، "يوجيمبو" (١٩٦١)، "سانجورو" (١٩٦٢). وأفلام الساموراي مثل "يوجيمبو" و"الساموراي السبعة" قد ألهمت بدورها سيرجي ليوني في "من أجل حفنة دولارات" (١٩٦٤)، وجون ستيرجس في "العظماء السبعة" (١٩٦٠)، وهو ما يؤكد التأثير الخصب المتبادل بين كيروساوا، وأنماط الأفلام الأمريكية، والدوائر الفنية الأوروبية.

إن الإنسانية تكمن في قلب تيمات كيروساوا، وهو تناول شكل قاعدة رؤيته للعالم منذ أفلامه المبكرة، وهو ما يظهر واضحًا في "إيكيرو" (١٩٥٢) والذى كان مقتبسًا جزئيًا عن "فاوست" جيته، وكذلك فيلم "اللحية الحمراء" (١٩٦٥). وبينما يستهدف من مفهوم الإنسانية أن يكون عالميًا، فإنه يبدو على نحو ما غير ملائم لزمنه كتيمة لفيلم فى وضع اجتماعى متقلب خلال نهاية الستينيات، عندما كان المخرجون اليابانيون يصنعون أعمالاً مبدعة، كما أن العديد من الأفلام الأجنبية التى صنعها الجيل الجديد يتم استيرادها إلى اليابان. وفى تلك الفترة اعتبر الفن السينمائى عند كيروساوا عتيق الطراز. لقد بدا أنه وصل طريق إبداعى مسدود، ففيلمه "دودى سكادين" (١٩٧٠) يكشف عن حالة من الارتباك فى شكله، وربما ساهمت مشكلاته الفنية فى محاولته الانتحار فى ديسمبر ١٩٧١. ومع ذلك، ومع فيلم "ديرسو أوزالا"، الذى صنعه فى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٧٥، تغلب كيروساوا على هذه المشكلات وتقدم بأسلوبه أكثر فى اتجاه الملحمة. وصنعت أفلامه "كاجيموشا" (١٩٨٠) و"ران" على مجال ضخم سواء من ناحية الطول أو التيمة أو الإبهار، وتبقى من بين أكثر أفلامه تأثيرًا. ثم عاد بعدها إلى الرؤى الأكثر شخصية، كما يبدو فى فيلم "الحلم" (١٩٩٠) و"مادا دايو" (١٩٩٣)، فى تناول لم يشاهد من قبل فى أعماله السابقة.

هيروشى كوماتسو

من أفلامه:

"سوجاتا سانشيرو" (١٩٤٣)، "كلب من قش" (١٩٤٩)، "راشومون" (١٩٥٠)، "إيكيرو" (١٩٥٢)، "الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، "عرش الدم" (١٩٥٧)، "القلعة المختفية" (١٩٥٨)، "يوجيمبو" (١٩٦١)، "سانجورو" (١٩٦٢)، "اللحية الحمراء" (١٩٦٥)، "دودى سكادين" (١٩٧٠)، "ديرسو أوزالا" (١٩٧٥)، "كاجيموشا" (١٩٨٠)، "ران" (١٩٨٥)، "الحلم" (١٩٩٠)، "مادا دايو" (١٩٩٣).

ناجيزا أوشيما

(١٩٣٢-   )

كان ناجيزا أوشيما ناقدًا اجتماعيًا، ومحرضًا سياسيًا، وشخصية تليفزيونية معروفة، وكانت استراتيجيته الثقافية هى أن صناعة الأفلام ليست إلا جزءًا من نشاطه، وفى نفس الوقت فإن سينما أوشيما ذاتها لا تبقى داخل حدود فن السينما الكلاسيكى، وهو فى أفضل أفلامه يكشف عن اهتمام يتجاوز صناعة الوهم من خلال حكاية قصة روائية عن طريق السينما، ولقد دفع به هذا الموقف إلى مقدمة الطليعة اليابانية فى الستينيات، وجعل منه واحدًا من أكثر صناع السينما تأثيرًا فى التاريخ اليابانى.

كان فيلمه الأول "مدينة الحب والأمل" (١٩٥٩) قد صنعه فى أستوديو شوشيكو، وكان يفترض أنه يعكس الأيديولوجية الممتثلة للشركة، ومع ذلك فإن الفيلم النهائى ابتعد عن هذه التوليفة، وانتهى بيأس الصبى المنتمى إلى الطبقة الدنيا، على عكس "الأمل" الذى يبدو فى عنوان الفيلم. لم يكن أوشيما مهتمًا بصنع الفيلم التقليدى كما رسمت سياسة الشركة خطوطه، ولم يكن من السهل عليه أن يبقى فى الشركة ويصنع فى الوقت ذاته الأفلام التى توائم مثالياته وطموحاته. ومع ذلك فقد صنع ثلاثة أفلام فى شركة شوشيكو فى عام ١٩٦٠، وكانت قريبة الصلة بالحركة السياسية المعاصرة وانهيارها. كما كتب أيضًا بيانات سياسية خارج أفلامه، وكانت الفكرة المحورية عنده هى أن السينما يجب أن تعتبر واحدة من بين الوسائل التى يستخدمها للتعبير عن نفسه.

إن أعمال أوشيما تختلف جذريًا عن السينما السياسية الرسمية فى فترة ما بعد الحرب، التى استخدمت شكل الفيلم متوسط القيمة وحده لكى تقدم سياسة حزب بعينه. إن أوشيما لم يتخذ فقط موقفًا سياسيًا يساريًا جديدًا معارضًا للستالينية، لكن الشكل

السينمائى عنده كان ثوريًا، وعلى سبيل المثال، فإن العدد الإجمالى للقطات فيلم "الليل والضباب فى اليابان" (١٩٦٠) أقل من ٥٠ لقطة، فالفيلم يتألف من اللقطات الطويلة وحركات الكاميرا البانورامية، وبناؤه يقوم حول مناقشة سياسية طويلة وحادة، مع "فلاش باك" معقد يعيد تمثيل ذكريات الشخصيات، وقد كان ذلك فيلمًا طليعيًا يتحدى احتياجات الترفيه كما تحددها الشركة، وهو يستخدم طرقًا لم تشاهد من قبل فى السينما اليابانية، وأثبتت تأثيرها البارز على صناع السينما من الشبان.

إن أفلام أوشيما هى رد فعل على الأحداث والتغيرات والمشكلات الحقيقية فى المجتمع اليابانى، لذلك فإن كل فيلم يحمل علاقة قريبة حتمية مع زمن صنعه، وهو مايمكن رؤيته على مستوى الشكل أو المضمون. فأوشيما لم يظل ملتصقًا باتساق الشكل السينمائى، لكنه يستخدم ويطور التقنيات الطليعية الملائمة للحظة والموضوع. وعلى عكس فيلم "الليل والضباب فى اليابان"، فإن فيلمه "العنف فى منتصف الظهيرة" (١٩٦٦) يتألف من عدد كبير من اللقطات. وحتى فى نفس العام، فإن الموضوعات المختلفة يقوم بتناولها بمعالجات مختلفة جذريًا، كالفرق بين فيلم "الموت شنقًا" (١٩٦٨) وفيلم "مدمنون عادوا إلى الحياة" (١٩٦٨).

كان أوشيما حساسًا دائمًا للظواهر المعاصرة المثيرة للجدل، فأفلام مثل "ملذات اللحم" (١٩٦٥) و"العنف فى منتصف الظهيرة" يعلقان على الفيلم البورنوجرافى اليابانى، الذى يطلق عليه "الفيلم الوردى"، خاصة أعمال كوجى واكاماتسو. والسياسة والجنس هى أهم تيمات أوشيما، وكان يتحدى صراحة نظام الرقابة السينمائية التى تخفى الجنس وتصرح بالعنف، ليصنع فيلمه الجرىء فى مشاهد الجنس الصريح فى فيلم "عالم الحواس"(١٩٧٦).كما أنه تحدى أيضًا الشكل التقليدى للسينما من خلال التعليق على ما يسمى السينما التجريبية وسينما الأندرجراوند فى فيلم "الرجل الذى ترك وصيته على الفيلم" (١٩٧٠) و"يوميات لص شين جوكو" (١٩٦٩).

وبعد أن أكمل عمله الهائل "الاحتفال" (١٩٧١)، أدرك أوشيما أن رسالته السياسية كانت تفقد تأثيرها، ليصنع فيلمًا واحدًا هو "شقيقة الصيف العزيزة" (١٩٧٢) وانفصل عن شركته المستقلة. ومنذ عام ١٩٧٦ بدأ يصنع الأفلام بالاشتراك مع شركات أجنبية، وابتعد عن المشاركة السياسية المباشرة للأحداث المعاصرة فى اليابان. وفى أفلام مثل "إمبراطورية الشغف" (١٩٧٧) و"كريسماس سعيد يا مستر لورانس" (١٩٨٢) و"ماكس حبيبى" (١٩٨٦) اختفى كل ارتباط سياسى أو تحدٍ للسينما الطليعية. وفى اليابان المعاصرة أصبح أوشيما شديد الشهرة بسبب نشاطاته كمعلق تليفزيونى معروف، وهى شهرة غطت على إنجازاته السينمائية.

هيروشى كوماتسو

من أفلامه:

"مدينة الحب والأمل"(١٩٥٩)، "الليل والضباب في اليابان" (١٩٦٠)، "إيستوراكا" (١٩٦٥)، "العنف في منتصف الظهيرة" (١٩٦٩)، "الموت شنقًا" (١٩٦٨)، "مدمنون عادوا إلى الحياة" (١٩٦٨)، "يوميات لص شين جوكو" (١٩٦٩)، "الرجل الذى ترك وصيته على الفيلم" (١٩٧٠)، "الاحتفال" (١٩٧١)، "شقيقة الصيف العزيزة" (١٩٧٢)، "عالم الحواس" (١٩٧٦)، "إمبراطورية الشغف" (١٩٧٧)، "كريسماس سعيد يا مستر لورانس" (١٩٨٢)، "ماكس حبيبي" (١٩٨٦).

السينما الأسترالية الجديدة

بقلم: ستفين كروفتس

منذ عام ١٩٧٠ بدأت السينما الاسترالية تحظى تدريجيًّا بالاهتمام العـــالمى، فإن أفلامًا نالت إطراء نقديًا مثل "نزهة عند صخرة الشنق" (١٩٧٥) لبيتـــر ويـــر، و"حياتى المهنية اللامعة" (١٩٧٩) لجيليان أرمسترونج قد تلتها أفلام نالت نجاحًـــا عالميًا كبيرًا مثل "ماد ماكس" (١٩٧٩) لجورج ميللر، و"التمساح دانـــدى" (١٩٨٦) لبيتر فيمان، و"صالة الرقص الكاملة" (١٩٩٢) لباز لورمان. ثم فـــى عـــام ١٩٩٣ أصبحت نيوزيلندية المولد جين كامبيون هى أول مخرجة تفوز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان، بفيلمها "البيانو" (١٩٩٣) الفرنسى الأسترالى المشترك، مناصفة فـــى الجوائز مع فيلم شين كيج "وداعًا محظيتى" (١٩٩٣). إنها حصيلة مهمـــة لبلـــد لا يتجاوز عدد سكانه ١٨ مليونًا، خاصة هذا البلد الذى كانت صناعة السينما الروائية فيه فى حالة سبات خلال الستينيات.

الستينيات

خلال الستينيات لم تصنع أستراليا إلا ١٥ فيلمًا روائيًا طويلاً ثمانية منها تـــم تمويلها كليًا أو فى الجزء الأكبر منها والإشراف عليها من خلال شـــركات غيـــر أسترالية. وبينما كانت هناك سينما تسجيلية متواصلة منذ عام ١٩٤٥ فـــى الفتـــرة التى شهدت قحط الأفلام الروائية، فإن دور العرض كانت تسيطر عليها هوليـــوود، مع بعض أفلام بريطانية متفرقة. كان أهم أفلام الستينيات وأكثرها جماهيرية هـــو "كانوا عصابة غريبة" (١٩٦٦) لمايكل باول، الذى يحكى عن قـــصة حـــب الفتـــاة الإيطالية المهاجرة إلى أستراليا، وكان الفيلم إنتاجًا مشتركًا مع المملكـــة المتحـــدة، بالإضافة إلى فيلم "٢٠٠٠ أسبوع" (١٩٦٩) من إخراج تيم بورستال وهـــو الفـــيلم الأسترالى الواعى تمامًا، والذى بشر بإعادة إحياء السينما الروائية فى أستراليا.

لقد سبقت عودة الحياة إلى السينما الأسترالية بربع قرن من الزمان بعض الأفلام القليلة. كما كان هناك أيضًا ميراث تاريخى عريض كان يجب أن تناضل ضده السينما التى عادت إلى الحياة، فإن تاريخ أستراليا فى فترة ما بعد الاحتلال ظل مرتبطًا بالتاج البريطانى، ولم يكن تاريخًا لما بعد الثورة (مثل كندا وعلى عكس الهند)، فقد كان التأكيد الثقافى لأستراليا المتجسد فى عودة الحياة إلى الفيلم الروائى يجب أن يواجه تاريخًا طويلاً من التبعية بكامل الإرادة لاهتمامات اقتصادية وسياسية واستراتيجية وثقافية لدول أخرى.

١٩٧٠ــ١٩٧٥: فترة "شركة تطوير السينما الأسترالية"

فى عام ١٩٧٠، وبعد أعوام من حشد حملات الثقافة السينمائية، خاصة بقيادة توم وير وسيلفيا لوسون والمنتج السينمائى أنطونى باكلى، اتخذت الحكومة خطوة تجاه إنشاء قاعدة البنية التحتية اللازمة لصناعة السينما الروائية. لقد اعتقد رئيس الوزراء المسئول، جون جورتون، أن الأفلام الأسترالية الجديدة يمكن أن توضح لبقية العالم أن أستراليا تحتوى على "أشياء أخرى غير حيوان الكانجارو أو شخصيات غير نيد كيللى وأشباهه". ومع ذلك ، فإن دعم البنية التحتية قد جاء فى شكل يؤكد على عدم توازن القوى بين الاهتمامات الثقافية الأسترالية الوطنية، ومصالح الولايات المتحدة وهوليوود. فمن جانب، كان التأكيد على القومية الثقافية خلال السبعينيات مؤيدًا بتأسيس وكالات دعم الإنتاج والتدريب، مثل "شركة تطوير السينما الأسترالية"، و"صندوق دعم السينما التجريبية والتليفزيون"، و"مدرسة السينما والتليفزيون الأسترالية"، والتى تولت التدريب على صنع الأفلام. ومن جانب آخر، فإن فقدان الثقة الثقافية بالذات، وفشل الإرادة السياسة، كان واضحًا فى غياب بعض العناصر المهمة عن الخطة، خاصة تدخل الدولة فى قطاع التوزيع الذى تسيطر عليه المصالح الهوليودية. وخلال فترة عودة الحياة للسينما الروائية، منذ عام ١٩٧٠ وحتى الآن، فإن نصيب هوليوود من شباك التذاكر يبلغ فى

المتوسط ٨٠ بالمئة، وهو الأعلى فى كل الأسواق السينمائية الأجنبية، بينما لا تتجاوز السينما الأسترالية ٥% إلا فى حالات نادرة، وهو ما يجعل ٧٠ بالمئة من الأفلام تحقق خسائر.

كانت الوكالة الأساسية للتمويل بين عامى ١٩٧٠و١٩٧٥ هى "شركة تطوير السينما الأسترالية"، التى أعلنت عن سياسة تجارية تحكمها المصالح الاستثمارية. وفى غياب أية بنية تحتية لسينما روائية، وأية ممارسات إنتاجية منتظمة أو تقاليد فى صنع أنماط الأفلام، أو أى وعاء للخبرة الشخصية والتسويقية، فإن قرارات الشركة كانت هى "يا صابت يا خابت". كانت الشركة تدعم أساسًا الأعمال التجريبية القصيرة مثل فيلم رسام الكارتون بروس بيتى من ١٨ دقيقة "تاريخ أسترالى" (١٩٧١)، وكان بالفعل فيلمًا مهمًا، بالإضافة إلى الكوميديا السوداء القصيرة لبيتر وير "هومسيديل" (١٩٧٢). وخلال تلك الفترة كانت الصناعة أقرب إلى الهواية المتحمسة، وتعمل بميزانيات أقل من نصف مليون دولار أسترالى، بطاقم عمل كان أفراده يعملون فى وظائف متعددة وبخبرة — إن كان هناك أية خبرة — مستمدة من التليفزيون، أو الأفلام التسجيلية، أو الإعلانات.

وكان الموزعون كارهين للأفلام الأسترالية، وقبل فيلم" ألفين بيربيل" (١٩٧٣) من إخراج تيم بورستال، كان منتجو الأفلام يقومون على نحو روتينى بأخذ أفلامهم مباشرة إلى دور العرض الفردية فى وسط المدينة، لأن الموزعين الذين كانت تتحكم فيهم المصالح الأمريكية كانوا يفضلون البضائع مضمونة النجاح والأفلام الهوليوودية التى كانت تسبقها دعاية جاهزة. ومع ذلك، وفى عام ١٩٧٣، اقترحت لجنة التعريفة الجمركية "تدابير تشريعية لضبط وتنظيم ملكية وإدارة دور العرض"، وعلى الرغم من أن هذه المقترحات لم يتم تطبيقها أبدًا فإن الموزعين وأصحاب دور العرض شعروا بالتهديد. ومن ثم فإن عرض فيلم "ألفين بيربيل" فى عام ١٩٧٣ على نطاق كل أستراليا، جعل الاستثمارات التالية المتزايدة من

الموزعين تأتى لدعم الأفلام الأسترالية. وداخل هذه الحسابات، تـوارت الأفـلام التجريبية قليلة التكاليف التى تمولها "شركة تطوير السينما الأسترالية". وكانـت أموال الدعم الحكومى النادرة لإنتاج الأفلام تبدو فى الحقيقة لا أثر لها.

وبعيدًا عن مشكلة كراهية الموزعين لعرض الأفلام الأسترالية، فإن صـناع الأفلام أنفسهم لم تكن لديهم رؤية لجمهورهم. لقد كانت الأفلام الطليعية والتسجيلية خلال الستينيات، والقليل المتناثر من الأفلام الروائية، سببًا فـى مـساعدة السينما الروائية على أن تصنع لنفسها بعض معالم الطريق. وإن الثلاثين فيلمًا التى صنعت بين عامى ١٩٧٠و١٩٧٢ تراوحت على نحو واسع بين أفلام الطلبـة المتـأثرين بجودار، والأفلام التجريبية، وإعادة بعض المسلـسلات التليفزيونيـة، والواقعيـة الاجتماعية، وأفلام الإنتاج المشترك مثل "نيد كيللى" (١٩٧٠) من إخـراج تـونى ريتشاردسون وبطولة ميك جاجر، و"التجوال" (١٩٧١) لنيكولاس ريج، و"الاستيقاظ فى رعب" (١٩٧١) لتيد كوتشيف. ومع هذا التنـوع فـى المفـاهيم والأسـاليب والتوجهات، لم يكن غريبًا أن الأنماط الفيلمية لم تظهر كاملة النمو.

لم يظهر نمط فيلمى إلا فى عام ١٩٧٢، وهو "مغامرات بـارى مـاكينزى" (١٩٧٢) من إخراج بروس بريسفورد، وهو الفيلم الذى أكد نجاح سلسلة كوميديات "أوكر" (الرجل الأسترالى العادى الساذج) التى بدأت مـع فـيلم "طـائر اللقلـق" (١٩٧١) لتيم بورستال، وكان فيلم "ماكينزى" هو الذى جذب الاهتمام لإعادة ميلاد صناعة الفيلم الروائى. لقد تميزت فترة "شركة تطوير السينما الأسترالية" بهـذه السلسلة من الأفلام، المستمدة من التقاليد المسرحية وعروض التليفزيون الكوميدية، وكانت تحتفى بالبطل الرجل مدمن الخمر والمغامرات الجنسية، وتمجد السوقية فى أوساط الطبقة العاملة بينما تهاجم المثقفين، وتطرى على كل ما هـو دارج داخـل المجتمع الاسترالى باعتباره قوة دفع وطنية ثقافيـة ضـد عقـود مـن العبوديـة للبريطانيين، وكان يجمع تعبيرات عامية كتبها بارى همفريز وبروس بريـسفورد،

بدأت فى الفيلم ثم شاعت على ألسنة الناس لقد كان الفيلم يسخر من المؤسسات البريطانية فى نفس الوقت الذى يقدم فيه محاكاة ساخرة من الإذعان الأسترالى إلى نقطة المركز الإمبريالية.

تزايدت الأبعاد الجنسية فى أفلام "أوكر" الكوميدية منذ عام ١٩٧١، مع إرخاء قبضة الرقابة شديدة الصرامة، وكانت التصنيفات الجديدة للأفلام تفتح الباب أمام سوق "للكبار فقط" الذى لم تكن هوليوود قد دخلت إليه بعد، وبعد وقت قليل كان هناك لهذه الأفلام جمهور خاص يملك قوة للضغط. كانت كوميديات "أوكر" نوعًا من "الزغزغة" فى نفس الوقت التى كانت تعبر فيه عن موقف الطبقة الوسطى المعادى للثقافة. وعلى الرغم من أنها كانت تنتقد بقسوة على أيدى النقاد بسبب انتقادها لموقف أخلاقى واضح أو جدية فنية رفيعة، فإن كوميديات "أوكر" غاصت فى الفكاهة، والنزعة الجنسية والتأكيد الذاتى الممتزج فى الوقت نفسه بالسخرية من الذات. وكان أبطالها يقدمون أشكالاً مختلفة من ارتباط المتفرج ببعض همومه وانصرافه عن هموم أخرى والتنصل من المسئولية عنها. وهكذا فإن أفلامًا مثل "ستورك" و"ماكينزى" و"ألفين بيربيل"، وسلسلتها اللاحقة، أكدت على أن الفيلم الأسترالى يمكن أن يكون جماهيريًا ومربحًا.

وشارك فى هذا الانتشار الجماهيرى فيلم الجنس المخفف، الذى كان فى العادة تسجيليًا أو شبيها بالبحث الاجتماعى فى أسلوبه، وظهرت أفلام مثل "رقم ٩٦" (١٩٧٤) لبيتر بيناردوس الذى كان إعادة لمسلسل تليفزيونى مثير جنسيًا، وفيلم "أستراليا بعد أن يحل الظلام" (١٩٧٥) لجون لاموند، التى كانت رخيصة التكاليف وتحقق أرباحًا مرتفعة.

وهناك أنواع أخرى من الأفلام الأقل جماهيرية، التى كانت تحوم حول النصف الأسفل من الانفتاح المبتذل لفيلم "أوكر" حيث تكمن الرغبات الجنسية، وكان من أهم هذه الأفلام الإنتاج المشترك "الاستيقاظ فى رعب" (١٩٧١)، الذى قدم نقدًا لاذعًا للنزعة الذكورية الأسترالية من خلال قصة مدرس شاب محاصر فى قرية نائية، والفيلم الأكثر تجريبية "شيرلى طومسون فى مواجهة الكائنات القادمة

من الفضاء" (١٩٧٢) من إخراج جيم شارمان، وفيلم "السيارات التى أكلت باريس" (١٩٧٤) لبيتر وير. إن فيلم "شيرلى" يدمر "عادية" الضواحى، بينما كان فيلم وير الأول يجسد الرعب فى ثقافة السيارات آكلة لحوم البشر فى مدينة نائية.

وفى أوائل السبعينيات ظهرت أيضًا مجموعة من الأفلام الأقرب إلى سينما الفن الأوروبية، وكان أقواها هو فيلم "بين الحروب" (١٩٧٤) من إخراج مايكل ثورنهيل، وهو بحث جرىء عن العديد من القضايا تتراوح بين الحرب بين أستراليا والفاشية، والتحليل النفسى، والنزعة الثقافية المحافظة، وابتعاد استراليا عن بقية العالم، وهى القضايا التى نراها فى الفيلم من خلال الوعى الغائب للبطل.

وكان أول فيلم أسترالى يحقق نجاحًا عند عرضه فى "كان" فى "نصف شهر المخرجين" هو الفيلم المهم "يوم الأحد البعيد جدًا" (١٩٧٥) من إخراج كين هانان، وهو فيلم تاريخى يدور حول إضراب جزازى صوف الخراف فى عام ١٩٥٥ كخلفية للأحداث، وهو يعيد اكتشاف طبيعة الأحراش الأسترالية التى كانت نادرًا ما تظهر فى سينما السنوات الخمس السابقة فى أستراليا، علاوة على صحبة الرجال وهى التيمة المحورية فى أسطورة الأدغال الأسترالية. وكان الفيلم يتمتع بقوة سردية تفتقدها أفلام "أوكر" الكوميدية بسبب طبيعة حبكتها التى تقوم على الفقرات والنمر الكوميدية والجنسية، كما أن الفيلم الذى يعتمد على الشخصيات الذكورية والأجواء التاريخية كان يستبق العديد من الأفلام التى سوف تظهر فى المرحلة التالية.

وبينما أعادت أفلام مثل "بازا" و"ألفين" تأسيس قدرة السينما الأسترالية على الحياة التجارية، فإن أفلامًا مثل "بين الحروب" و"شيرلى" و"السيارات" قدمت أوراق اعتمادها، ليبدأ انقسام بين الحركة النقدية وشباك التذاكر، واستمرت خلال التسعينيات، حيث كان النقاد ينظرون بازدراء تجاه أفلام "أوكر" الكوميدية والجنسية، فلم يمنع نجاح هذه الأفلام فى شباك التذاكر، وهى الأفلام التى تمول عن طريق صندوق دعم "شركة تنمية السينما الاسترالية"، لم يمنع الحركة النقدية من توجيه الاتهامات لها. وفى الحقيقة أن صورة أستراليا فى هذه الأفلام كانت تسبب نوعًا من أنواع الحرج على الرغم من

نجاحها التجارى، وهو ما أدى ـــ مع البريق الثقافى للنجاح الذى حصلت عليه بعض الأفلام المهمة فى الخارج إلى توجيه النقد إلى "شركة تنمية السينما الأسترالية"، وتأسيس" مجلس السينما الأسترالية" لتشجيع السينما ذات الحساسية الثقافية.

١٩٧٥-١٩٨٠: فترة "مجلس السينما الأسترالية"

لو كان فيلم "يوم الأحد البعيد جدًا" يمثل حدًا فاصلاً يوجه الصناعة إلى ثقافة الفيلم الفنى، فإن فيلم "نزهة عند شجرة الشنق" (١٩٧٥) هو الذى حسم التحول الرسمى ضد أفلام "أوكر" والأفلام الجنسية التى ميزت فترة "شركة تنمية السينما الأسترالية". ولفترة من السينما استمرت أفلام البورنو المخففة فى تحقيق أرباح فى شباك التذاكر، لكن الفيلم التاريخى هو الذى ثبت أقدامه فى المرحلة التالية.

لقد كانت تلك هى فترة تعزيز صناعة السينما، التى يشرف عليها ويمولها "مجلس السينما الأسترالية". وعلى الرغم من أن بعض الموزعين، خاصة "منظمة الاتحاد الكبير"، زادوا من استثماراتهم فى الإنتاج، فإن قطاع التوزيع والعرض ظل يعمل تبعًا للصناعة، فى الوقت الذى كان الإنتاج متعلقًا بمهارات الحرفة. ومع ذلك فإن طرقًا معتادة ومنتظمة للتمويل والإنتاج والتوزيع بدأت فى التماسك. وبنهاية السبعينيات، كانت معظم الأفلام الروائية استطاعت الاعتماد على توزيع الشركات الكبرى، وظهر العديد من كبار المواهب فى العقد التالى، ومن بينهم المخرجون بيتر وير، وجيليان أرمسترونج، وفريد شيبيسى، وفيل نويس، وجورج ميللر، بينما انتقل بسهولة بروس بريسفورد القادر على التكيف من أفلام "أوكر" الكوميدية إلى الأفلام التاريخية. وتحققت شهرة نقدية فى الخارج والداخل، وإن كانت الميزانيات ظلت منخفضة بالمعايير العالمية ـــ على الأقل بسبب أجور العمل المنخفضة ـــ التى كانت تتراوح حول نصف المليون دولار أسترالى خلال تلك الفترة. وعلى الرغم من بعض التقلبات، فإن معدلات الإنتاج تزايدت تدريجيًا، حتى وصلت إلى ذروتها بعدد ٢١ فيلمًا طويلاً فى عام ١٩٧٩.

وعلى الرغم من هذا النجاح، فإن "مجلس السينما الأسترالية" وقع فى مأزق، استطاعت "شركة تنمية السينما الأسترالية" ـ وتلك هى المفارقة ـ أن تتفاداه من خلال دعم الأفلام الجماهيرية. لقد كان على المجلس أن يتحرر من المسئولية المزدوجة فى تغذية صناعة كان يفترض أنه سوف يتم تسليمها فى النهاية إلى القطاع الخاص، وفى الوقت ذاته كان عليه أن يطور السينما تشكل من التمثيل الثقافى، وطريقة لإظهار الأمة. لقد كان اختيار نمط "أوكر" الآن مرفوضًا، وكانت الإجابة هى التنويع على الفيلم الفنى ذى الجودة، خاصة الفيلم التاريخى الذى تجسد فى فيلم "نزهة"، خاصة مع الحفاوة النقدية الكبيرة التى حصل عليها فى عام ١٩٧٥، واسترداده لتكاليف إنتاجه خلال عام واحد.

لهذا اعتبر الفيلم التاريخى هو النمط الرائد فى النصف الثانى من عقد السبعينيات. لقد جسد رد فعل ضد نمط فيلم "أوكر" وسوقيته ونزعته الذكورية وهواجسه لكل ما يتعلق بوظائف الجسد، كما كان الفيلم التاريخى يقدم أحيانًا شخصيات نسائية قوية مستقلة ورجالاً مترددين كشخصيات ثانية. لقد كانت هذه الأفلام تتمتع بالطابع الثقافى للأصل الأدبى، وكانت تمزج بين الخصائص الجمالية لفيلم الفن الأوروبى مع الدراما التليفزيونية البريطانية ذات الجودة، لكى تقدم تهذيبًا مؤدبًا، ونوعًا من البراءة، وقيمة ثقافية للطبقة المتوسطة، ورقة أخلاقية وسياسية. وكانت الشخصية تأخذ أهمية أكبر من الحدث، وتتخذ الحساسية أسبقية على القضايا الأخلاقية. وكان السرد فى معظمه يعتمد على الفقرات والنهايات غير الحاسمة، وغالبًا ما يدور حول حكايات النضج والبلوغ. وكانت حركات الكاميرا والميزانسين تعرض خصائص أستراليا الطبيعية، مثل الضوء والأرض والحياة النباتية والحيوانية والأزياء والديكورات التاريخية. إن إضافة النزعة الجمالية على المناظر الطبيعية الأسترالية النائية، عادة بأسلوب هايدلبيرج فى التصوير التشكيلى، كانت تتم عن طريق التصوير السينمائى.

وبالنسبة للتاريخ، مع ذلك، فإن الأفلام التاريخية لم تكن متسمة بالحنين إلى الماضى، فقد فضلت ما هو جمالى على ما هو تاريخى، بحيث يبدو الإتقان الشديد فى "ميزانسين" الملابس والديكور. لكن أجواءها التاريخية ظلت مرتبطة على نحو غريب بفترة التمرد فى أستراليا بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والاستقلال الاسمى عن بريطانيا. وفى فترة عدم اليقين السياسى والأخلاقى التى تلت عام ١٩٧٥، كان الفيلم التاريخى يتيح هروبًا من الحاضر، وتأكيدًا على أن أستراليا البيضاء لها تاريخ وماضى قومى.

سرعان ما ذوى الفيلم التاريخى فى شباك التذاكر، وعلى الرغم من تكاليفها العالية وإنتاجها الفخم، فإن بعض الأفلام التاريخية لم تنجح فى أستراليا ذاتها، وبينما كانت تفقد جمهورها الأسترالى، فإنها كانت تنال بعض النجاح فى الخارج ربما بسبب براعتها المحسوبة جيدًا ـ والتى كانت تعد "صوتًا قوميًا "جديدًا آنذاك ـ وهو ما شجع مرة أخرى على إنتاجها. وفى الحقيقة أن الفيلم التاريخى لم يكن يهتم كثيرًا بالهوية القومية، لكنه ظل من بين الاهتمامات الدائمة لمجلس السينما الذى كان ذا نزعة محافظة تجاه المسئولية التجارية.

وربما كان الفيلم الذى أعاد الحياة إلى نمط الفيلم التاريخى هو "حياتى المهنية الرائعة"، الذى لم يظهر حتى عام ١٩٧٩، فهو يمثل أفضل هذه الأفلام بفضل الأسلوب الإخراجى لجيليان أرمسترونج وتفاعله مع موضوعه، وبفضل جودى ديفيز الذى كان هذا الفيلم هو بطولتها الأولى، ولأن الفيلم لمس بعض الأوتار المعاصرة عن عمل النساء والنزعة النسوية. كما كان الفيلم الأول الذى تقوم فيه النساء بكل الأدوار الرئيسية: أرمسترونج كمخرجة، مارجريت فينك كمنتجة، إيليانور ويتكومب ككاتبة للسيناريو، وديفيز فى دور البطولة. ومن بين الأفلام التاريخية المهمة أيضًا "أنشودة جيمى بلاكسميث" (١٩٧٨) من إخراج فريد شيبسى، والذى حطم العنف الأسترالى الأسود فيه حدود النمط الفيلمى المروض، لكنه سبب بعض الضرر لأهل البلاد الأصليين وصورتهم على الشاشة فى صورة "الزنجى المجنون".

وعلى النقيض من الفيلم التاريخى، فإن هناك أفلامًا من هذا السنمط صنعت ارتباطًا جادًا مع التاريخ، مثل "موجز الأخبار" (١٩٧٨) لفيل نويس، لسيناريو بوب إيليس، وهو يربط بجرأة العام بالخاص من خلال تقاطع التاريخ الاجتماعى والتاريخ السياسى فى فترة ١٩٤٨-١٩٥٦، من خلال الجريدة السينمائية، وحياة مصور الجريدة. لقد كان لين ماجواير هو تجسيد للقيم العمالية اليسارية فى أستراليا، كما يمثل حجر الزاوية الأخلاقى فى فترة السيطرة المتصلبة لحكومة مينزيس المحافظة، والاستفتاء حول عدم شرعية الحزب الشيوعى، وإغراء البلاد بقيم النزعة الاستهلاكية الأمريكية والتليفزيونية ـ وبينما كانت الأفلام التاريخية تضع أبطالها فى دور الضحية السلبية للتاريخ، فإن "موجز الأخبار" يقدم بطلة مناضلاً.

أما النمط الثانى فى تلك المرحلة فكان فيلم الواقعية الاجتماعية ، الذى كان رد فعل مضادًا للرشاقة المحسوبة بدقة فى الفيلم التاريخى، لذلك كان يستخدم الأجواء المدنية المعاصرة، التى تدور حول شخصيات مضطهدة، شباب ونساء ومهاجرون ومدمنون، واستخدمت أسلوبًا تسجيليًا تلقائيًا لوضع الشخصيات فى الكادر على العكس من الغنائية الواعية بالذات فى الفيلم التاريخى. وعلى الرغم من أنه كان لهذا النمط أفلام تبشر به، فإن هذا النمط الفيلمى اكتسب أرضًا ثابتة مع أفلام مدتها ٥٠ دقيقة مثل "كوينزلاند" (١٩٧٦) من إخراج جون روان، و"خطابات حب من تيرالبارود" (١٩٧٧) من إخراج ستيفن والاس، و"إى جى هولدن" (١٩٧٧) من إخراج مايكل تورنهيل، و"من الفم للفم" (١٩٧٨) لجون دويجان، وهذا الفيلم الأخير تم صنعه بميزانية ١٢٩ ألف دولار، ويتناول العلاقات التى تتطور بين أربعة مراهقين مضطهدين يحتالون على الحياة فى ميلبورن، وهو فيلم يعد نموذجًا لأفضل أعمال دويجان الاستثنائية مع ممثلين صغار.

وكانت هناك أيضًا بعض المجموعات النمطية الفيلمية الأخرى ذات التحديد الأقل، بل إن عددًا من أهم الأفلام التاريخية يراوغ التصنيف النمطى، ففيلم "الطرق الخلفية" (١٩٧٧) لفيل نويس يجمع فى حيوية بين النمر الواقعية لحياة سكان البلاد

الأصليين مع نمط "فيلم الطريق" الرمزى حول علاقة الأبيض بالأسود، الأجنبى بسكان الشواطئ البعيدة فى استراليا. أما فيلم "ليلة صياد الفريسة" (١٩٧٨) لجيم شارمان فيتبع نضال شيرلى ضد المعايير الخانقة فى الضواحى، بينما يقدم ألبى توماس، صانع السينما الطليعية المخضرم، فى فيلم "شاطئ النخيل" (١٩٧٩) حكاية تقوم على كولاج مبدع من أربعة خيوط روائية تعمق دراسة منطقة الشواطئ الشمالية لسيدنى، ولقد كان هذا هو الفيلم الذى مد حدود النزعة المغامرة بالنسبة للجنة السينما.

ولعل أهم أفلام هذه المرحلة هو "ماد ماكس" (١٩٧٩)، فقد كان ميللر، والمنتج بايرون كيندى، مقتنعين ــ وهو ما تأكد فيما بعد ــ أن لجنة السينما لن تمول هذا الفيلم المستقبلى العنيف. وعندما جمعا المال بشكل خاص، وحققا نجاحًا بهذا الفيلم، فإنهما ألهما هؤلاء الذين كانوا يريدون خصخصة الصناعة، مما كان له تأثيره على تطور السينما الأسترالية فيما بعد. لقد أطلق الفيلم نجومية ميل جيبسون الذى ظل الأيقونية الذكورية فى أستراليا خلال الثمانينيات، كما نجح الفيلم فى إقامة الروابط مع السمات الخاصة بالذكورية الأسترالية التى كانت قابلة للتواؤم مع أفلام "الأكشن" على عكس الأفلام التاريخية أو الواقعية الاجتماعية.

١٩٨٠-١٩٨٨: فترة الجدول الضريبى

مع نهاية السبعينيات، كان فشل الأفلام الأسترالية فى شباك التذاكر، واختفاء الفيلم التاريخى، والنجاح المحلى والعالمى غير المتوقع لفيلم "ماد ماكس" الذى تم تمويله عن طريق القطاع، كانت هذه جميعًا عوامل اجتمعت لتخلق مناخاً للتغيير. واجتمعت لجنة (بيت، مارويك، ميتشيل) المحاسبين لإعداد تقرير عن حالة صناعة السينما". وتم قبول اقتراحاتهم، وأصبحت لجنة السينما تقدم الخدمات دون أن تشترك بشكل فعال فى الإنتاج. وهكذا حل سماسرة البورصة مكان موظفى الثقافة

البيروقراطيين كحكام أساسيين فى قرارات التمويل، ودخل عالم صناعة السينما شعور عارم بالنزعة الاقتصادية.

وتم إقرار جدول حوافز ضريبية يدعى (10 BA) أخذ اسمه من الإدارة ذات العلاقة فى قانون تقدير ضريبة الدخل، وهو الاسم الذى ظل ملتصقًا بالمرحلة من ١٩٨٠، وحتى إنشاء "شركة تمويل السينما" فى عام ١٩٨٨.كان هذا النظام الضريبى ــ كأداة للخصخصة ــ يحل محل التمويل المباشرة من جانب الدولة ويصنع مكانه نوعًا من التمويل غير المباشر مانحًا خصمًا ضريبيًا للمستثمرين الذين يحتاجون ١٠ بالمئة من العائدات ليحققوا توازن ميزانية للإنتاج، بصرف النظر عن جودة الفيلم. وبينما تم تخفيض هذه الخصومات الضريبية تدريجيًا خلال الثمانينيات، فإن ميزانيات الإنتاج قد ارتفعت من معدل ٥٩٩ ألف دولار للفيلم فى عام ١٩٨٠ إلى ٢ مليون دولار فى عام ١٩٨٢.

لقد دفع هذا الأمر المنتجين للبحث عن أسواق خارجية أو الحصول على سلف إنتاجية والبيع قبل الإنتاج، وكان السوق الرئيسية هى الولايات المتحدة الأمريكية، التى لم تكن فقط أكبر من السوق الأسترالية ثلاث عشرة مرة ولكنها كانت ناطقة بالإنجليزية أيضًا. لقد كان نتيجة ذلك هو فيلم أمريكى متوسط، أو إجراء صفقات فيديو ــ كانت فى العادة تنجح ــ حول اختيار الممثلين والمخرج أو إجراء تغييرات فى الحبكة، على سبيل المثال، اختيار ميريل ستريب فى فيلم "ملائكة أشرار" (المعروف أيضًا باسم "صرخة فى الظلام" ــ ١٩٨٨) من إخراج فريد شيبسى. وهكذا فإن مرحلة النظام الضريبى ركزت بقوة على القومى فى مواجهة العالمى مما أثر على العديد من الشركات الوطنية التى تعمل فى ظل هوليوود. لقد كانت الحوافز الضريبية مثلها فى ذلك مثل "شركة تنمية السينما الأسترالية" أو "لجنة السينما الأسترالية"، تطلب من الأفلام مضمونًا أستراليًا "ذا مغزى" وأن يتم صنع الفيلم كله أو الجزء الأكبر منه فى أستراليا، وكان المدافع الأول عن القومية الثقافية فى هذه الصراعات حركة "مساواة الممثلين"، التى تناضل من أجل الممثلين واللهجات والسلوكيات والصور الأسترالية.

وبلا جدال ، فإن نظام الحوافز الضريبية أعطى دفعة لصناعة سينما كانت فى طريقها للضمور. وأدى هذا النظام إلى مضاعفة تدفق رؤوس الأموال الخاصة أربع مرات إلى ٤٥ مليون دولار فى العام الأول من تطبيق النظام، كما أدى إلى تزايد معدلات الإنتاج من متوسط ١٥ فيلمًا روائيًا طويلاً كل عام فى السبعينيات إلى ٢٧ فيلمًا بين عامى ١٩٨١و١٩٨٧.

لقد حقق هذا النظام الضريبى عددًا من النجاحات السينمائية، خاصة مع الأفلام ذات الميزانيات المرتفعة، كما فضل الممولون إنتاج أنماط الأفلام. وكانت أعلى ثمانية أفلام تحقيقًا للأرباح فى الداخل فى الثمانينيات أفلامًا مبهرة ذات ميزانيات عالية، وهى: "التمساح داندى" (١٩٨٦)، "التمساح داندى٢" (١٩٨٨)، "الرجل من النهر الجليدى "(١٩٨٢)، "جاليوبولى" (١٩٨١)، "مادماكس٢" (١٩٨١)، "فارلاب" (١٩٨٣)، "الرجل من النهر الجليدى٢" (١٩٨٨)، "ماد ماكس وراء القبة الرعدية" (١٩٨٥)، وكانت الأفلام الثمانية الأعلى إيرادًا عند تصويرها للولايات المتحدة هى نفس الأفلام. وهو ما زاد من اهتمام السوق الأمريكية بالأفلام الأسترالية، التى كانت من قبل مقتصرة على دور عرض سينما الفن، وكان للنجاح فى أمريكا أثر إيجابى على السوق المحلية أيضًا. لقد زادت إيرادات هذه الأفلام الثمانية فقط على إيرادات كل الأفلام الأسترالية فى العقد السابق، وهكذا عادت جماهيرية السينما على نحو لم تعرفه أستراليا منذ أفلام "أوكر" وأفلام البورنو المخففة، لكنها اكتسبت الآن جمهورًا عائليًا عريضًا.

إن صورة أستراليا السائدة كما تقدمها هذه الأفلام الناجحة جماهيريًا هى الصورة المقتبسة عن أسطورة الأحراش والأدغال. ففيما عدا فيلم "جاليوبولى" لبيتر وير الذى يحكى عن جنود يذبحون على مذبح الإمبراطورية، أو فيلم "فارلاب" عن حصان لم يستطع أحد إيقافه إلا بعد أن يذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية، فإن معظم الأفلام الأخرى تحكى عن رجال من العرق الأنجلوكيلتى (القادمين من

الجزر البريطانية) يعيشون فى مناطق أستراليا النائية ويروضون الأرض العنيدة، والبطلة أيضًا. وهم بذلك يجسدون القيم الأسترالية النمطية القديمة عن صحبة الرجال (نادٍ للرجال البيض)، والتسكع والمشاكسة، كما يمثل "مادماكس" النرجسية الذكورية. وكون هذه الأجواء غير حضرية يشهد على قوة تذكر عالم الأحراش والأدغال فى بلد هى الثانية بين الأكثر البلدان تمدنًا، وهو ما يشير أيضًا إلى تنامى الثقة القومية متمثلة فى انتصار هؤلاء الرجال، أو ربما كان صناع الأفلام يستعدون أكثر إلى ما تريده الاستثمارات الهوليوودية منهم. وإن وجود علاقة الزواج الناجحة فى نصف هذه الأفلام الثمانية يؤكد على المقاومة الهوليوودية المستمرة للعنصر الأوديبى فى قصص النجاح الهوليوودية.

إن العامل الأهم فى نجاح خمسة من هذه الأفلام ــ فيما عدا "جاليوبولى" و"مادماكس" ــ هو التدريب التليفزيونى لمخرجيها، وبعض منتجيها، والنجم بول هوجان. ولكن بينما جذبت اللمسة الشعبية الجماهير، فإن جماليات التليفزيون لا تسمح فى الأغلب بإبداعات سينمائية. وكان نجاح التليفزيون "ذى الجودة" خلال أوائل الثمانينيات، خاصة فى شكل المسلسلات الصغيرة، وقيام التليفزيون بشراء الأفلام مسبقًا، قد جعل السينما تلعب دور الوسيط بين الشاشتين الكبيرة والصغيرة، سواء من ناحية الأفراد العاملين، أو التمويل، أو الأشكال الجمالية، على نحو أكبر مما كان يحدث فى السابق.

لكن سياسة الأفلام فائقة النجاح لم تكن ناجحة على المستوى العالمى. ففيلم "ذهب جولانجاتا" (١٩٨٤) من إخراج إيجور أوزينس، على سبيل المثال، كان خليطًا من أفلام الشباب، والمسابقات، والجرى، والميلودراما العائلية، وموسيقى الروك، وقصة الحب، أى إنه كان فيلمًا يستغل كل الأنماط الجماهيرية، لكنه كان يستهدف الجمهور على نحو عشوائى.

أما الشكل الثانى المفضل لدى الممولين فكان فيلم التوليفة النمطية، الذى كان أقل نجاحًا من الأفلام فائقة النجاح، سواء على مستوى شباك التذاكر أو على المستوى النقدى، لكنه نجح فى دوائر خارج دور العرض مثل الفيديو والكيبل، التى كانت تميل إلى التوليفات التى يمكن بيعها مسبقًا. لقد كانت هذه الأفلام تتوجه على نحو غامض إلى الأسواق الأسترالية والأمريكية، لكنها فى معظمها ضاعت فى المحيط بين البلدين؛ لأنها كانت مجرد صورة باهتة عن الحياة فى أستراليا وبعض ملامحها الفولكلورية والنباتية والحيوانية. وبممثلين أمريكيين، وبالتوجه إلى السوق الأمريكية، فإن العديد من هذه الأفلام تحكى عن أمريكيين يبحثون عن أقاربهم الذين تفرقوا فى أنحاء أستراليا.

وإلى جانب تمويل الأفلام الناجحة تجاريًا وأنماط الأفلام، فإن سيولة الحوافز الضريبية ساعدت فى تنوع الذخيرة الجمالية والأنماط الفيلمية التى تتمتع بالجاذبية الأكبر لدى ذوى الاهتمامات الثقافية داخل صناعة السينما وفى مجال الميزانيات المنخفضة أو المتوسطة، فإن النظام الضريبى دعم الصور الأكثر تواضعًا عن الحياة اليومية وذات الطبيعة الثقافية الخاصة أكثر من توليفات الأنماط الفيلمية. وكانت هذه الميزانية الضئيلة يتم استخدامها لتمويل الأفلام الأصيلة والمثيرة للاهتمام مثل الفيلمين الأولين من سلسلة "مادماكس".

واستمر نمط الواقعية الاجتماعية فى تجسيد الوعى الطبقى والجنسى (فى الفرق بين الرجل والمرأة)، وكان أفضل هذه الأفلام الفيلم الخشن الذى يدور فى الشارع "صدمات قاسية" (١٩٨٠) من إخراج دون ماكلينان. والتصوير المركب لشخصية الأم فى فيلم "قران" (١٩٨٥) لجليندا هامبلى. وتهجن هذا النمط فى الثمانينيات مع الأنماط الأخرى لكى يقدم ثلاثة من أفضل أفلام تلك الفترة: ففى مزيج مع الفيلم الموسيقى المتسم بالحيوية يأتى فيلم "المسحور بالنجوم" (١٩٨٢) لجيليان أرمسترونج، ومع الميلودراما فى فيلم "المد العالى" (١٩٨٧) لجيليان

أرمسترونج أيضا، وهو فيلم ثرى فى المعالجة المجازية لعلاقات الأم والابنة، بينما كان فيلم "العار" (١٩٨٨) لستيف جودريل يجمع بين الواقعية الاجتماعية والويسترن لكى يقدم قصة قوية عن الاغتصاب والقانون فى مدينة نائية. وهناك أفلام أخرى حاولت إضفاء السمات الأسترالية على الأنماط الهوليوودية، خاصة الفيلمين الأولين من سلسلة "مادماكس" اللذين قدما تنويعًا على فيلم الطريق واستخدامه كأجواء للقتل.

أما الكوميديا فقد سادتها نزعة لطيفة مهذبة تنادى بالمساواة، ومسحة فكاهية ساخرة من الذات فى فيلم "التمساح داندى"، ومرح المراهقين فى فيلم "أينشتاين الصغير" (١٩٨٨) لياهو سيرياس. لقد نأت الكوميديا فى هذه الفترة بنفسها عن أفلام "أوكر" فى السبعينيات، لكى تقدم ــ على سبيل المثال ــ معالجة غير متعاطفة كليًا عن طبيب شاذ جنسيًا وعيادة للأمراض الجنسية فى فيلم "العيادة" (١٩٨٣) لديفيد ستيفنس، أو المرح الأسود الثرى فى جمالياته فى فيلم "بائع الزهور" (١٩٨٣) لبول كوكس، والذى يحول بطله الضعيف الذى يعمل مصورًا تشكيليا إلى تمثال فى حديقة.

وفى الثمانينيات تهجن الفيلم التاريخى مع الفيلم الحربى فى أفلام مثل "بريكر مورانت" و"جاليبولى"، حيث لمس اثنان من أكفأ المخرجين المشاعر الوطنية بتصوير أستراليا بشكل إيجابى فى مواجهة الأبهة البريطانية العقيمة الفارغة. وتحول الفيلم التاريخى فيما بعد إلى عالم المسلسلات التليفزيونية الصغيرة كما فى "خط الجسد" (١٩٨٤).

ولقد ظهرت القضايا الأكثر جرأة والأكثر تجريبًا فى الشكل فى مجال الفيلم الروائى ذى الميزانيات شديدة الانخفاض والأفلام القصيرة التى لا تعرض فى العادة عرضًا عامًا. ولقد شجع هذا القطاع المستقل المفعم بالحيوية فى الثمانينيات قسمان من "لجنة السينما الأسترالية"، وهما "فرع التطوير الإبداعى" (١٩٧٨-١٩٩٠)

و"صندوق تمويل سينما المرأة" الذى تشكل فى عام ١٩٨٠، ليحل محله "برنامج المرأة" فى عام١٩٨٧، وقد مول هذا القسمان حوالى ٦٠٠ فيلم وفيديو. وفى عالم الفيلم الروائى ذى الميزانية المنخفضة، كان مزيج التسجيلية والروائية يولى الاهتمام للقضايا الاجتماعية السياسية، بدرجات متفاوتة من التجريب، بدءًا من الدراما التسجيلية فى أفلام بيل بينيت المهتمة بالمسائل الاجتماعية مثل "شارع سوف يموت" (١٩٨٥) عن وكالة أورانج، أو "مصائد" (١٩٨٦) لجون هيوز وهو نقد أكثر صرامة للسياسات السائدة. إن هذا المزيج ينزع الدراما عن السرد عن طريق تذويبه فى فقرات وقائع الحياة اليومية، مثل فيلم "مع حبى للشخص الذى بجوارى" (١٩٨٧) لبرايان ماكينزى ، وهو فيلم تأمل وجودى لحياة الوحدة فى ميلبورن.

وبين الأفلام القصيرة فى القطاع المستقل فى هذه الفترة كان بعضها مبتكرًا تمامًا، خاصة فيلمين استخدما بشكل متميز المفاهيم الصادمة للتقنيات البريختية، وهما "مهام خطرة" (١٩٨٣) لهيلين جريس الذى أعاد كتابة التاريخ والثقافة الأستراليين من خلال الاختلاف بين الرجل والمرأة، وفيلم "فتيات ملونات لطيفات" (١٩٨٧) لتريس موفات، وهو إعادة تقييم نسوية سوداء للعلاقات بين النساء من السكان الأصليين ورجال أستراليين بيض منذ الاستيطان الأبيض.

وخارج "إدارة الصور الرسمية" للفيلم الأسترالى، أنفق القطاع التسجيلى جزءًا كبيرًا من هذه الفترة فى حشد الجمهور ــ الذى نجح أخيرًا ــ لكى يعرض أفلامه فى المحطتين اللتين تملكهما الدولة: "شركة الإذاعة الأسترالية"، والمؤسسة متعددة الثقافات "خدمة الإذاعة الخاصة". لقد كانت الحلول الوسط السياسية التى استلزمها ذلك فى بداية الثمانينيات تمثل مشكلة أقل عند نهاية العقد، حيث اتجه تليفزيون الدولة فى اتجاه شعبوى، وأصبحت سياسة الطبقات أقل تصادمًا، وأصبحت السياسات الأخرى أكثر حيوية. وكان من نتائج هذا التكيف المتبادل الاتساق الملحوظ لسينما "المؤلف" فى أعمال ــ على سبيل المثال ــ توم زويريسكى، الذى كان أهم أفلامه فى تلك الفترة "كيميرا: يوميات إضراب" (١٩٨٤).

لكن ذلك أنتج أيضًا عددًا من الصفقات الغامضة والأفلام المصنوعة على عجل، لكن من المؤكد أن تلك الفترة شهدت تعزيز وإعادة إحياء السينما الأسترالية، وتنوعها، والاعتراف بها محليًا وعالميًا. كما أن الأفلام فائقة النجاح الجماهيرى منحت السينما الأسترالية فائدة كبرى، فقد كان على الأفلام التالية من أجل ضمان النجاح أن تكون أفلامًا قبل أن تكون أسترالية. لقد شهدت السبعينيات عبء الوعى الذاتى المهموم بتعريف الهوية القومية، سواء من خلال النزعة "اللابريطانية" فى أفلام "أوكر"، أو فى النزعة الأوروبية فى الأفلام التاريخية. ومن جانب آخر فإن فيلم التوليفة النمطية لم يكن تؤرقه مثل هذه الاهتمامات، فقد كان مهتمًا بالتفوق على هوليوود فى اللعبة التى تجيدها ليجعل السينما تدخل فى حالة مائعة من الانتقال إلى النموذج الأمريكى. ولقد شهدت أواخر الثمانينيات ظهور الأفلام الأسترالية الهادئة عن الحياة اليومية، والتى تفوقت على النماذج السابقة المسفه لأفلام "أوكر" الجماهيرية أو أفلام الفن ذات النزعة الأوروبية. وكانت أفلام مثل "العار" أو "المد العالى" نماذج ترتبط مع أنماط هوليوود من خلال موضوعات محلية، وهى بذلك تقر على نحو فنى بالثقافة المهجنة لأستراليا.

منذ عام ١٩٨٩: فترة "شركة تمويل السينما"

لقد كان ازدهار العقلانية الاقتصادية لدى موظفى وزارة المالية فى منتصف الثمانينيات، سببًا فى حدة وعى نظام الحوافز الضريبية باستنزاف العائدات الضريبية. وكان البديل هو "شركة تمويل السينما" التى أنشئت فى عام ١٩٨٨ كمصرف سينمائى بتمويل سنوى مبدئى ٧٠ مليون دولار، لكى ينخفض تدريجيًا فى الأعوام التالية، ولينتهى بالنموذج المثالى فى خصخصة ذاته دون الحاجة إلى أى دعم حكومى. وكجزء من سياستها المحكومة بإجراء الصفقات الاقتصادية، فإن الشركة كانت تطلب البيع المسبق للأفلام بنسبة ٣٥-٥٠ بالمئة. ومثلما كان الحال

فى نظام الحوافز الضريبية، فإن هذا خلق الحاجة إلى استخدام ممثلين أجانب، وهو ما جعل الصراع مستمرًا مع "رابطة مساواة الممثلين" وبعض المنتجين، خاصة عند استخدام الممثل الأمريكى غير المعروف شارلى شلاتر مع كيلى مينوج فى الفيلم الأسترالى الذى يدور فى أجواء تاريخية "الجانحون من الشبان الأحداث" (١٩٨٩) من إخراج كريس طومسون. وربما كنتيجة للانتقاد على نطاق واسع لسياستها فى إرسال السيناريوهات إلى هوليوود لفحصها، وضعت الشركة سياسة الدعم السنوى، وبينما كانت متوسطات ميزانية الإنتاج لديها تتراوح بين ٥ - ١٣ مليون دولار، فإن صندوق دعم السينما أنتج الخمسة عشر فيلمًا فى الأعوام الأربعة الأولى له بمتوسط ٣,٨ مليون دولار للفيلم، بدعم ٨٥ بالمئة من "شركة تمويل السينما"، وضمان التوزيع من خلال الشركات الأسترالية المتخصصة فى التوزيع الخارجى.

وفى الوقت ذاته، كانت "لجنة السينما الأسترالية" تخفض ميزانيتها السنوية المتأرجحة ١٧ مليون دولار، وقد عملت كوكالة لتطوير الإنتاج السينمائى، والثقافة والسياسات السينمائية، بالإضافة إلى التمويل على نطاق ضيق لأعمال مثل الفيلم المشهور عالميًا "البرهان" (١٩٩١) لجوسلين مورهاوس. وكان دعمها أقل من مؤسستى "التطوير الإبداعى" و"دعم سينما المرأة"، لكنها كانت تقدم دعمًا أكبر لبعض المشروعات القليلة.

وكما هو الحال فى أى سينما قومية، كان الحل السحرى هو الإنتاج المشترك، لكنه كان يرتبك فى محاولة التمييز بين عدم التأثر الخارجى بتحديد الهوية القومية. وربما كان الإنتاج المشترك أكثر ملاءمة فى الفترات التى سادت فيها سياسة التهجين الثقافى واعتبرت قبضة مركزية بالنسبة لتجارب حياة الناس. وبالطبع فإنه من الناحية الثقافية كان الإنتاج المشترك يوسع من القاعدة الجماهيرية دون زيادة تكاليف الإنتاج على الجانب الأسترالى، وكما هو الحال فى فيلم "بطاقة خضراء"، فإن الفيلم يمكن أن يحصد أرباحًا تستخدم فى دعم أفلام أخرى فى

"شركة تمويل السينما". ومن ناحية الصناعة، فإن الإنتاج المشترك يستبدل العلاقة متضادة المصالح بين اهتمامات الولايات المتحدة، وحساسية القومية الاسترالية التى تدافع عن حصول الأستراليين على عمل، ليحل محل هذه العلاقة نوع من التعاون العالمى. ومع ذلك؛ فإن الولايات المتحدة تقوم بالفعل بالتأثير على مشروعات للإنتاج المشترك مع الدول الأخرى. فبالنسبة للمجتمعات الإثنوجرافية يصبح ظهور شخصيات وأجواء غير أمريكية نوعًا من الازدراء، والسوق المحلية جماهيرية بما فيه الكفاية لتظهر أماكن من نيويورك، واشتراك الممثل أندى ماكدويل فى فيلم "بطاقة خضراء"، وأن تقوم هوللى هانتر وهارفى كايتل بالتمثيل فى فيلم "البيانو". إن الصور الثقافية المحلية تخسر أمام منافسة الأنماط الخارجية، مثل حيوانات الكانجارو التى تقفز فى مقدمة الكادر فى فيلم الإنتاج المشترك مع بريطانيا "لا قلق". ومن ناحية أخرى، فإن فيلمًا مثل "وينج" (١٩٩٢) من إخراج رولف دى هير لا ينجح فى أن يعرض لرومانسية المناطق الأسترالية النائية ولا فى تقديم أماكن موسيقى الجاز فى باريس.

وعلى الرغم من أن المؤسسات كانت تقف إلى جانب الفن أكثر من التجارة، والقومية فى مواجهة العالمية، والميزانيات المنخفضة فى مواجهة الميزانيات العالمية، فإنه حدث نوع من التقارب بين هذه العناصر المتعارضة. وكان هذا فى جانب كبير منه راجعًا إلى الموقف الذى يزداد ضعفًا للمدافعين عن أفلام الميزانيات العالية. وهكذا انخفض الدعم الذى تقدمه الدولة للأفلام بنسبة ٥٠ بالمئة ، كما قامت الجهات الداعمة بإنتاج أفلام فى ميزانية فى حدود ٣ ملايين دولار. كما أن سرقة هوليوود للأسماء الكبرى للمخرجين من أستراليا، أفقدت أفلام الميزانيات العالية معظم المدافعين عنها. كما أن أغلبية المغتربين أعربوا عن عدم اهتمامهم بالعودة إلى أستراليا، مثل بيتر وير، وبروس بريسفورد، وفريد شيبسى، وفيل نويس، وجورج ميللر، بينما أظهر آخرون ولاء منقسمًا، مثل جيليان

أرمسترونج، وجون دويجان، وجورج ميللر الثانى. وهكذا أخفقت الأفلام الأسترالية الأخيرة التى حاولت تحقيق نجاح تجارى خارق، والتى تكلف الواحد منها حوالى ١٣ مليون دولار، ففيلم "حتى ذلك الوقت لم تكن هناك" (١٩٨٩) لجون سيل لم يعرض، وحقق "شاطئ السلاحف" (١٩٩٢) لستيفن والاس إخفاقًا ذريعًا فى شباك التذاكر، أما فيلم "كيللى الطائش" (١٩٩٣) لياهو سيرياس الذى تكلف ١٥ مليون دولار فلم يحصد إلا ٥ ملايين فى شباك التذاكر المحلى، وكان النجاح الوحيد من نصيب "بطاقة خضراء" (١٩٩١) لبيتر وير، وهو إنتاج مشترك لمخرج معروف، ويدور فى أجواء خارجية. وهكذا انقسم جدول الإنتاج بين أفلام ذات ميزانية منخفضة فى حدود ٣,٥ مليون دولار للسوق المحلى، وأفلام أعلى من ٦ ملايين دولار للسوق العالمى، لكن عدداً قليلاً من هذه الأفلام الأخيرة هو الذى حصل على النجاح.

وفى نفس الوقت، فإن الجو الذى يفتقد الإجراءات التنظيمية فى أواخر الثمانينيات وخلال التسعينيات شجع التقارب بين الجناحين الثقافى والتجارى للصناعة، ليوحدا جهودهما التى كانت من قبل متصارعة، من أجل الضغط على الحكومة للاستمرار فى الدعم المالى، ووضع معايير للحماية الثقافية. لقد كان صناع الأفلام فى احتياج متزايد للبحث عن التمويل من مصادر متعددة، سواء الحكومية أو من خلال البيع المسبق، وهو ما يمكن تفسيره من خلال الطيف الواسع من المصالح أكثر مما كان عليه الحال فى فترة الحوافز الضريبية.

لقد خلقت هذه العوامل نوعًا من التماسك الأكبر داخل الصناعة، وجعلت هذه الفترة هى الأقوى ربما من ناحية إعادة الحياة لصناعة السينما. كما كانت هجرة الأسماء الكبيرة إلى هوليوود فرصة مهمة أمام صناع الأفلام الأقل خبرة فى أستراليا. بل إن الأفول للأفلام التجارية المحلية الكبيرة أنتجت درجة من العلاقة بين النقد وشباك التذاكر كانت مفتقدة منذ التخلف النقدى الذى كان يطرى أفلام

"أوكر" الكوميدية. والأكثر أهمية هو أن فيلم" صالة الرقص الصارمة" لم يحصل فقط على جائزة مهرجان كان، لكنه كان الفيلم الأكثر ربحًا فى أستراليا (بالمقارنة مع ميزانيته الإنتاجية فى حدود ٣,٥ مليون دولار)، وذلك فى العام المالى ١٩٩٢-١٩٩٣. وكان فيلم "البيانو" (١٩٩٣) لجين كامبيون، الذى استثمرت فيه لجنة السينما الاسترالية بعض المال، قد أصبح هو أول فيلم فنى على الإطلاق فى أستراليا يتجاوز جمهور فيلم الفن التقليدى، وربما ليس فقط بسبب نجومه وقصته الميلودرامية، ولكن أيضًا بسبب الشوفينية الممتزجة بطابع الفوز فى مهرجان كان.

ويمكن أن نفسر نجاح فترة "شركة تمويل الأفلام" أيضًا إلى المكاسب المتراكمة الناشئة عن خبرة مهنية امتدت عشرين عامًا، والتجارب المستفادة من نظام الحوافز الضريبية. وبالمقارنة مع الأفلام التى كان يتم إنتاجها على عجل، فإن العديد من الأفلام الرفيعة فى الفترة التالية استغرقت وقتًا فى إنتاجها، مثل " سيليا" (١٩٨٩) من إخراج آن تيرنر الذى استغرق أربع سنوات، و"البرهان" الذى استغرق ستًا، بينما أعيد كتابة فيلم "فوبيا" (١٩٩٠) لجون دينجوول ست عشرة مرة. كما كان هناك تأكيد على تطوير كتابة السيناريو وعلى قيام المخرجين بإخراج أفلام كتبوها بأنفسهم، وهى السياسة التى أثبتت نجاحها خاصة فى فيلم "البرهان" و"البيانو".

كما ساهمت عوامل ثقافية فى نجاح تلك الفترة، خاصة النضج الثقافى المتزايد، الذى كان يرى ماضى البلاد فى فيلم "التمساح داندى" على أنه مزيج من الثقافة الموحدة من الرجال المستعمرين الأنجلوكيلتيين، وأوهام التزاوج مع وسائل الاتصال الجماهيرية الأمريكية. لقد كان هذا النضج ممكنًا مع الإحساس الأعمق بالفهم التاريخى الذى لم يكن يتيحه نمط الفيلم التاريخى، وهو ما ظهر فى المسلسلات القصيرة مثل "انصراف" (١٩٨٣) و"فيتنام" (١٩٨٧) التى تعاملت مع صدمتين تاريخيتين معاصرتين كبيرتين: صرف جوخ ويتلام من الخدمة فى عام

١٩٧٥، الذى كان من حكومة العمال الإصلاحية، على يد ممثل الملكة إليزابيث الثانية فى أستراليا والحاكم العام، وتورط أستراليا فى حرب الولايات المتحدة الأمريكية فى فيتنام.

وقد حثت التطورات المعاصرة الذات القومية المسيطرة على تسوية النزاعات مع "الآخر" سواء كان المرأة أو السود المضطهدين. لقد حققت النزعة النسوية منذ أواخر الثمانينيات نتائج داخل صناعة كان يسيطر عليها الرجال سيطرة كاملة، وارتفعت نسبة المخرجات من ٦ بالمئة فى عامى ١٩٨٥-١٩٨٦ إلى٢٣ بالمئة فى عام ١٩٩٠-١٩٩١، وإن عددًا كبيرًا من أهم الأفلام فى تلك الفترة من إخراج مخرجات، مثل "سيليا" الذى يدور حول الأوهام التاريخية فى فترة الحرب الباردة، و"سويتى" (١٩٨٩) لجين كامبيون الذى يتلاعب بتقاليد الدراما العائلية، أو "السرقة الكبرى" (١٩٩٠) لناديا تاس الذى يجمع بين رومانسية المراهقين وكوميديا اللصوصية، و"البرهان" حول فرضية ساحرة عن رجل أعمى يلتقط الصور، وتأكيد الفيلم (غير الواعى أو المتردد) حول صداقة الرجال، و"الانتصار"(١٩٩١) لجاكى ماكيمى، وهو كوميديا مرحة عن السلوك، و"آخر الأيام فى شيه نو" (١٩٩٢) لجيليان أرمسترونج حول أزمة منتصف العمر، و"البيانو" الذى يمكن اعتباره ميلودراما نسوية، والذى يتم التأكيد دائمًا على أنه أسترالى بسبب قاعدته الإنتاجية وطاقم العمل رغم أنه تمويل فرنسى، والمخرجة والبطلة المولودتين فى نيوزيلاندا، والبطلين الأمريكيين، والأجواء النيوزيلاندية. وبالمقارنة مع أهم أفلام المخرجين من الرجال، فقد كانت هذه الأفلام من النمط المصقول للواقعية الاجتماعية، مثل "العودة للوطن" (١٩٩٠) لراى أرجول، و"فوبيا" (١٩٩٠) لجون دينجوول، وفيلم "الغزل" (١٩٩١) لجون دويجان، ذى الجو المتأثر بستريندبيرج عن علاقات الاعتماد على الآخر، مع معالجة تدور حول المراهقة خلال الستينيات فى أستراليا الرعوية المعزولة عن السياسة، وفيلم "صالة الرقص

الصارمة"، وفيلم "رقصة رومبر" (١٩٩٢) لجيفرى رايت، وهو الفيلم الواقعى الاجتماعى العنيف المثير للجدل حول ميلبورن التى تسودها النزعة العنصرية.

وبالنسبة لسكان أستراليا الأصليين، فقد كان الاحتفال الشوفينى الصاخب فى عام ١٩٨٨ حول مرور قرنين (على الاستيطان الأبيض لأستراليا) سببًا فى إثارة المقاومة السوداء، ومطالبة السكان الأصليين بحقهم فى الأرض، والمطالبة بتوفيق الأوضاع بين الأبيض والسود. إن المخرجين من السكان الأصليين يشقون طريقهم بنجاح فى عالم إنتاج الفيلم الروائى الطويل بعد ترسيخ وجودهم فى الأفلام القصيرة مثل "بقائى من الأبناء الأصليين لأستراليا" (١٩٧٩) لإيزى كوفى، و"بنات ملونات لطيفات" (١٩٨٧) لتريس موفات. وقد شهد عام ١٩٩٣ فيلمين روائيين طويلين لمخرجين سود، "النهر الأسود" (١٩٩٣) لكيفن لوكاس، وهو اقتباس جرىء عن أوبرا أسترالية أصلية، و"الفاسد" (١٩٩٣) لتريس موفات، وهو ثلاث قصص عن الأشباح، بالإضافة إلى فيلم "الرفاق السود" (١٩٩٣) لجيمس ريكستون وهو فيلم واقعى اجتماعى عاصف.

وبالنسبة للأعراق أكثر من مسألة سكان البلاد الأصليين، فقد شهدت هذه الفترة تحولاً متأخرًا عن موعده عن المواصفات الأنجلوكيلتية، وقبولاً أوسع للسكان الذين لا يتحدثون الإنجليزية، والذين يشكلون نسبة كبيرة من سكان أستراليا. ولقد كانت هناك فى مرحلة سابقة بعض أفلام متفرقة تصور التجربة العرقية من الداخل مثل فيلم "امرأة موعودة" (١٩٧٥) لتوم كوان، و"المدينة الفضية" (١٩٨٤) لصوفيا توركفيتش. ومع ذلك فإن المرحلة المعاصرة تشهد وعيًا عرقيًا يتحرك من الهامش فى اتجاه التيار السائد، وكذلك بعيدًا عن النزعة الاستيعابية للأعراق متعددة الثقافات. إن النزعة الإسبانية فى فيلم "صالة الرقص الصارمة" قد يراها البعض على أنها مادة عن رقصة التانجو، لكن هذه النزعة موجودة بالفعل. إن فصول المدارس متعددة الثقافات التى تتضمن اليونانيين والإيطاليين والفيتناميين

والكمبوديين أصبحت معتادة فى العديد من المسلسلات التليفزيونية والأفلام، وفــيلم "آيا" (١٩٩١) لسولرون هواس الذى يدور فى الخمسينيات يصور على نحو إيجابى رؤية عروس حرب يابانية تجاه أستراليا.

وفى تلخيص لما سبق، كانت فترة "شركة تمويل الأفلام" قد حققت نجاحـــات حقيقية، فقد استثمرت بكثافة فى ثلاثة أفلام مربحة هى "صالة الرقص الــصارمة"، و"بطاقة خضراء" و"السرقة الكبرى"، لكن لم يكن لها سياسة استثمار تتجاوز النزعة التجارية. ومن المثير للتفاؤل الحصول على جــوائز مهرجـــان كـــان، والنجـــاح التجارى المحلى والخارجى، وانفتاح الصناعة على المخـــرجين الجـــدد، وأفـــول توليفات الأنماط الفيلمية، لكن هناك أسئلة لابد من طرحها: هل هذه التطورات تعبر عن بناء تاريخى أم أنها مجرد مصادفات؟ إلى أى مدى يمكن لسياسة ــ تعتمد على اقتصاد تابع كما هو الحال فى أستراليا ــ أن تؤثر فى المستقبل؟ وهـــل تـــستطيع السينما الأسترالية أن تتحمل تقلبات السينما العالمية والسوق المحليـــة؟ إن معظـــم أرباح شباك التذاكر ماتزال تذهب إلى هوليوود، لذلك فإن سؤال المستقبل يمكن أن يكون: كم من الأفلام مثل "صالة الرقص الصارمة" و"البيانو" يمكـــن لأســـتراليا أن تنتجها؟

السينما الجديدة فى نيوزيلاندا

بقلم: بيل راوت

لم تؤسس نيوزيلاندا أبدًا قاعدة إنتاجية قوية، ومع ذلك فقد صنعت العديد من صناع الأفلام المشهورين الذين كان لهم تأثير قوى على الثقافة السينمائية العالمية، وهؤلاء يتراوحون من لين لاى الذى طور ممارسات إبداعية مبتكرة فى التحريك خلال الثلاثينيات، وحتى جين كامبيون.

وكان الإنتاج السينمائى الروائى الطويل المبكر فى نيوزيلاندا متفرقًا جدًا، فمن عام ١٩٤٠ وحتى عام ١٩٧٠ على سبيل المثال لم تصنع نيوزيلاندا إلا ثلاثة أفلام روائية طويلة، جميعها من إخراج جون أوشيا، وقد عاشت شركته "باسيفيك فيلمز" حالة ازدهار فى السبعينيات من خلال المساهمة فى "النهضة الفيلمية" فى أستراليا آنذاك. وبدأت لجنة للسينما فى العمل فى عام ١٩٧٧، وتم وضع نظام حوافز ضريبية لتشجيع الإنتاج، وكانت النتيجة أفضل مما توقع الجميع: أفلامًا روائية ذات جودة استثنائية على يد روجر دونالدسون، وجيف ميرفى، وفينسينت وارد، وآخرين.

انتهى نظام الحوافز الضريبية فى عام ١٩٨٤، مما أدى إلى ترنح الإنتاج، لكنه لم يتوقف تمامًا. وحاليًا، فإن الأعمال التى اشتهرت عالميًا لوارد وكامبيون خلقت سياقًا شجع السينما الليبرالية القوية فى أعمال إيان مون، وسام بيلسبيرى، وبارى باكلى، والأفلام الكوميدية المرعبة لبيتر جاكسون، وأعمال قليلة التكاليف من نوعية سينما الفن تتجسد فى فيلم "انجذاب" (١٩٩٣) من إخراج أليسون ماكلين. وبنهاية عام ١٩٩٤، صنعت نيوزيلاندا تأثيرًا عالميًا قويًا مع رابع أعمال بيتر جاكسون "مخلوقات سماوية"، وفيلم لى تاماهورى "كان هناك محاربون".

وإذا كانت جين كامبيون حاليًا ـ وقت كتابة هذه السطور ـ هى الأشهر فى العالم من بين صناع الأفلام النيوزيلانديين، فإن إيان هو الأهم من الناحية

التاريخية، فقد قام بالتمثيل والكتابة والإخراج لبعض الأعمال المهمة منذ عام ١٩٧٧، لكن أهميته الحقيقية تكمن فى قيادته السينمائية فى نيوزيلاندا على نحو لا يعرف التعب حتى إنه يعتبر قلب هذه الصناعة.

ومستقبل صناعة صغيرة من الصعب التكهن به، لكن ذلك يعتمد على عدد قليل جدًا من الأفلام. لذلك لا يمكن توقع نجاح نيوزيلاندا تجاريًا ونقديًا، لكن من الممكن أن تتحكم الاستثناءات فى مستقبل هذه الصناعة.

السينما الكندية (الإنجليزية والفرنسية)

بقلم: جيل ماكجريل

إن كندا مثل الولايات المتحدة أمة تشكلت من خلال نـــزع ملكيـــة الـــسكان الأصليين من خلال موجات متعاقبة من الهجرة منذ القرنين السادس عشر والسابع عشر. لكن كندا تختلف عن الولايات المتحدة فى أن كندا لم تنجح أبدًا فـــى التمـــرد على الوصاية الاستعمارية، ولم تكن (على الأقل حتى وقت قريب) وعاء تنـــصهر فيه الأعراق المختلفة. وهى تتألف أساسًا مـــن عنـــصرين قـــوميين متـــصارعين: الفرنسى والإنجليزى، وبقيت الصراعات العالمية من الماضى فـــى شـــكل انقـــسام داخلى مرير بين كويبك ذات النزعة الانفعالية، والجزء التقليدى الباقى الموالى من كندا. وإن إعادة الدستور الكندى، الذى أنجز أخيرًا فى عام ١٩٨٢، حققت استقلالاً محددًا لكندا، لكنها تركت الولايات المتحدة لتتفوق على كنـــدا فـــى العلاقـــة التـــى وصفها رئيس الوزراء الكندى السابق بيير ترودو أنها "تشبه النوم بجوار فيل".

مجلس السينما القومى والسينما التسجيلية.

داخل السياق الكندى، صيغت الثقافة باعتبارها أداة وليست سلاحًا، وهو مـــا يتمثل فى تكليف مجلس السينما القومى لكندا الذى تأسس فـــى عـــام ١٩٣٩ لكـــى "يشرح كندا للكنديين ولبقية العالم". ولم تكن قصة هذا المجلس ناجحة تمامًـــا، فقـــد تأسس فى أعقاب الانهيار الفعلى لصناعة السينما الكندية، التى سحقت تحت تـــأثير آلة هوليوود القوية والمتكاملة رأسيًا، وكان المجلس نتيجة لتشريع فيـــدرالى، فمـــع الوضع فى الاعتبار عدم القدرة على المنافسة المباشرة مع هوليوود، فإن مهندســـى المجلس القومى للسينما صنعوا بدلاً من ذلك مؤسسة قومية بداخلها كان الكنـــديون قادرين على تطوير ثقافة سينمائية بديلة وموازية. وكان القـــرار الأول للمفـــوض جون جريرسون ملهمًا، وكانت أعمال جريرسون السابقة فى الثلاثينيات قد أســـست وجوده ووجود الشكل التسجيلى كقوة جديدة فى السينما العالمية.

وجاء الأوسكار الأول للمجلس فى عام ١٩٤١ مع فيلم "جزيرة تـشيرشيل"، الذى كان جزءًا من سلسلة أفلام دعائية تتميز بالاستخدام الخلاق للشرائط السينمائية التى تم الاستيلاء عليها من العدو، والمشاعر الراقية الأصيلة التى يتيحها صـوت تعليق لورن جرين على شريط الصوت. لقد أثمرت جهود جريرسـون النـشطة، وقدرته على تحريك مواهب الآخرين. وكان من بين المخـرجين الـشبان الـذين وصلوا فى بداية الأربعينيات للالتحاق بجريرسون هو زميله الاسكتلندى نورمـان ماكلارين، الذى عمل فى مجال التجريب بالتحريك بدون استخدام الكاميرا، بالرسم أو الكشط المباشر على شريط السليولويد، ليصنع أفلام تحريك كلاسيكية مثل "نطة الدجاجة" (١٩٤٢)، وفيما بعد كان ماكلارين رائدًا فى استخدام تقنية تحريك الأشياء (كادر كادر)، وفاز بجائزة الأوسكار فى عام ١٩٥٢ عن فيلمه "الجـاران" الـذى يدعو للسلام.

لقد ضمن النجاح المبكر للسينما التسجيلية وسينما التحريك مستقبلاً لمجلـس السينما القومى من ناحية الجماليات السينمائية، وكذلك ضمان اسـتمرار التمويـل. واستمرت الأستوديوهات خلال الخمسينيات والستينيات فـى الازدهـار، لتطـور المفهوم الأصيل عن جريرسون حول السينما باعتبارها وثيقة اجتماعية، تتـضمن أشكالاً غنائية من الفيلم التسجيلى مثل "السياج" (١٩٥٤) لكـولين لـو، و "خطـوة لاثنين" (١٩٦٧) فيلم ماكلارين التجريبى عن الرقص مستخدمًا آلة الطبع البصرى. كما أن دخول الكاميرات خفيفة الوزن وأدوات تسجيل الـصوت المحمولـة فـى الستينيات، مع تأثير التليفزيون، شهد بداية حركة السينما المباشرة. وقد اسـتجابت الوحدة (ب)، وهى الأستوديو التسجيلى، تحت إدارة توم دالى، بقوة لثورة التقنيـات الجديدة بسلسلة أفلام "الكاميرا الخفية". واختفت الشكل التقليدى من خـارج الكـادر ليتم صنع بورتريهات حميمة باستخدام الصوت المباشر. وتتضمن أفلام تلك الفتـرة "الفتى الوحيد" (١٩٦١)، وهى دراسة جيدة عن نجم البوب بول أنكا مـن إخـراج وولف كونيج ورومان كرويتور، وفيلم تيرانس ماكارتنى فيلجيـت "ورقـة شـجر تقصم الظهر" (١٩٥٩) عن حياة العمل فى مزارع الطباق فى أونتاريو.

وبداخل المجلس أيضًا، ولكن من خلال العمل بشكل أقرب إلى تقاليد جريرسون، كان عمل دونالد بريتين، وكان فيلماه الأولان "حقول التضحية" (١٩٦٣) و"المذكرة" (١٩٦٥) يعالجان موضوع لم يكن مخرج آخر فى المجلس يريد أن يلمسها: قبور الحرب الكندية فى الخارج، والهولوكست، وقدم فيهما عملين يتمنى أى مخرج أن يصنعهما. لقد كانت عبقرية بريتين تكمن فى قدرته على تحويل الفيلم التسجيلى التقليدى لمجلس السينما إلى عمل ذى نتائج روحية، وكانت أعماله التالية تتناول أساسًا قصص حياة بعض الشخصيات الكندية المشهورة ذات السمعة الأسطورية أو البطولية، وكان بريتين يسعى للكشف عن العالم الداخلى لهذه الشخصيات. وفى الوقت ذاته، وخارج مجلس السينما، كان ألان كينج يصنع أفلامه المثيرة للجدل عن موضوعات كان يتجنبها السينمائيون الآخرون. وفى فيلمه "واريندل" (١٩٦٧) الذى نال جائزة النقاد مناصفة فى كان، يكتشف كينج العلاج القائم على "الاحتجاز" فى المنزل للأطفال المضطربين عاطفيًا فى تورنتو. ومثل أفلامه العديد من أفلام كينج كان تدخل الكاميرا مع مادة الموضوع هى المثيرة للجدل، وكانت النتيجة فيلمًا ونصًا مثيرين للجدل.

نقل مجلس السينما إدارته الرئيسية من أوتاوا إلى مكانها الحالى فى مونتريال فى عام ١٩٥٢، ولكن كويبك لم تتحرك حتى نهاية الستينيات لكى تطور وضعها فى المجلس، فالأجور المنخفضة ونقص التمثيل فى المناصب العليا والتى عانى منها أهل كويبك كانت تعكس التمييز المتوطن فى كندا عبر معظم تاريخها. وكان أهل كويبك يعربون أيضًا عن عدم رضاهم لنقص تمثيل ثقافتهم فى الأفلام ذاتها. وكان تعيين المفوض من أهل كويبك فى عام ١٩٥٧، وانتصار الحزب الليبرالى بقيادة رينيه ليفيسك فى مقاطعة كويبك فى عام ١٩٦٠، تحت شعار "الثورة الهادئة"، قد غير الأنماط القديمة. وفى عام ١٩٦٢ كان هناك أستوديو فرنسى منفصل (لكنه مواز) استطاع العمل فيه سينمائيون مثل ميشيل برو، وجيل جرول، وبيير بيرو.

إن التطورات التقنية التى خلقت "السينما المباشرة" كانت تستخدم الآن للاحتفاء بكويبك وتميزها الخاص. وعلى الرغم من المعارضة. فإن فيلم جرول Les Raquetteurs تم عرضه وأصبح "مانيفيستو" لسينمائى كويبك الآخرين. تم تصوير الفيلم فى المؤتمر السنوى لنوادى "أحذية الجليد" فى عام ١٩٥٨، وكانت كاميرا ميشيل بروه ذاتها مشاركة فى احتفالات ومسابقات الشوارع. لقد كانت مبادئ السينما المباشرة ـ الكاميرا المتجولة، ورفض إثارة مادة الموضوع (الشخصيات) أو وضع أفكار أمامها، وعدم وجود التعليق، ورفض الصور السياحية الجملية، والصلة الأيديولوجية بين صانع الفيلم مع مادة موضوعه ـ شكلت التناول السياسى المباشر وصنع الأفلام، وهو ما وضعه سينمائيو كويبك فى اعتبارهم باعتباره ابتكارهم الخاص. ومن بين العديد من الأفلام التى صنعت بهذه الطريقة فى المجلس القومى للسينما ليس هناك فيلم بارز مثل فيلم بيير بيرو " Pour La suit du Monde" (١٩٦٣) وفيه قام ميشيل برو (مصور الفيلم) بتسجيل التقليد السنوى لصيد الدرافيل. لقد كانت سينما بيرو تطورًا بعيدًا عن سينما الملاحظة البسيطة لتصبح اشتراكًا مباشرًا مع الموضوع، وتأكيدًا على أهمية التقاليد كوسيلة للتعبير عن الحياة الجماعية وإرادة الناس.

لقد احتل المجلس القومى للسينما مكانًا محوريًا فى التاريخ وفى تطور السينما والتليفزيون الكنديين كقاعدة لتدريب العاملين فى مجال وسائل الاتصال. وإن عددًا من كبار الإداريين والمنتجين والمخرجين بدأوا حياتهم الفنية فى المجلس، كما استفادت المملكة المتحدة أيضًا بشكل غير مباشر، مثل سيدنى نيومان، مدير التليفزيون البريطانى فى الستينيات، والعديد من أجيال فنانى التحريك التى تبعوا ريتشارد ويليامز ("من الذى ألصق التهمة بالأرنب روجر" ـ ١٩٨٨)، وجورج دانينج ("الغواصة الصفراء" ـ ١٩٦٨) إلى المملكة المتحدة، كان معظمهم قد تلقى تدريبه فى المجلس القومى للسينما. لكن الأهم أن المجلس ترك تأثيره على جماليات صناعة السينما فى كندا، التى يمكن أن يقال بالمعنى الأوسع للكلمة إنها هى التى صنعت السينما الوطنية المميزة.

في العشرينيات كان إيرني شيبمان يدير أستوديو ناجحًا في ترينتون ليصنع أفلامًا صامتة تتركز دائمًا على المناظر الطبيعية والمناخ الكنديين، وعلى الرغم من ذلك، فإن ممثليه النجوم رحلوا تدريجيًا عن الأستوديو إلى هوليوود، مثل ماري بيكفورد، وفاي راي، ووالتر بيدجون، ونورما شيرر، وهم الذين بدأوا أسلوب الرحيل إلى الجنوب (في الولايات المتحدة) بحثًا عن المستقبل. (سوف يتبعهم في نفس الطريق جيسكا تاندي، ودونالد سوذرلاند، وجينيفيف بوجولد، ودان أكرويد، ومايكل جيه فوكس، وريك مورانيس، وجون كاندي، ونورمان جوايسون، وإيفان ريتمان، وجيمس كاميرون). وبحلول عصر السينما الناطقة كادت صناعة السينما الكندية أن تنهار، ومع ذلك، فإن بداية الثلاثينيات شهدت هجومًا مضادًا على اختراق الولايات المتحدة إلى التوزيع والعرض، وهو الاختراق الذي مارسته شركة "فيماس بلايرز" الذي حقق فيه "اتحاد التحقيق" الكندي، لكن تم تبرئة "فيماس بلايرز" من اتهامها بأنها تقوم بممارسات ضد الصالح العام. كما كان الدافع وراء التحقيق نفسه غامضًا، فهل كان يحمي الثقافة أم الاقتصاد؟ في الحقيقة أن القضية فشلت؛ لأن ممارسات الصناعة التي تم التحقيق فيها كانت مشروعة تمامًا، ولم يكن الأمر إلا نتيجة إستراتيجيات استثمارية عدائية هجومية.ومع ذلك فقد كانت المشكلة لا تكمن ببساطة في ممارسات التوزيع الهجومية للشركات الأمريكية، وإنما في نقص الأفلام الكندية ذات القيمة التجارية أو الثقافية القادرة على المنافسة في السوق.

ومن جانب أصبحت كندا فرعًا لصناعة السينما الأمريكية، ومن جانب آخر، فإنها اُستغلت بواسطة البريطانيين لكي تكون مضيفًا مطيعًا لصناعة الأفلام السريعة سيئة السمعة بأنها تصنع لمجرد الوفاء بقانون "الحصة" (الكوتا). ومن بين الثلاثة عشر فيلمًا التي صنعت في كندا في الثلاثينيات لم تبق هناك نسخة، وخلال الأربعينيات والخمسينيات صنع القليل من الأفلام الروائية على نحو مستقل في كويبك، ولكن الأفلام الروائية لم تعد بشكل حقيقي إلى خطة صناعة السينما إلا في الستينيات.

صنع دون هالدين فيلم "تجريف الأراضى" فى مجلس السينما القومى فى عام ١٩٦٣، وهو يعتمد على تجربة الجفاف والكساد فى مجتمع المزارعين فى المراعى الكندية خلال العشرينيات والثلاثينيات، وكان الفيلم يتبع بأمانة آلية مبادئ الفيلم التسجيلى كما وضعها مجلس السينما، وكانت النتيجة متجهمة تفتقد طزاجة السينما الواقعية التى كانت تصنع آنذاك فى المملكة المتحدة. لكن أفلامًا روائية أخرى تلت، مثل فيلم رون أوين "لم يلوح أحد بالوداع" (١٩٦٤)، والذى تم تصويره من سيناريو مكتوب فى ثلاثين صفحة بكاميرا محمولة، ويتناول الطريقة المرتجلة العشوائية التى يتم بها التعامل مع ماينفر منه المراهقون. لقد كان الفيلم أقل إثارة للملل، وكان له موقف لم يسبقه إليه فيلم آخر، لذلك حقق الفيلم نجاحًا فى نيويورك، ليبدأ نقطة انطلاق للسينما الكندية فى العرض التجارى. وفى الأستوديو الفرنسى المتأثر بالموجة الجديدة الفرنسية، صنع جيل جرول "القطة فى الحقيبة" (١٩٦٤) الذى كان أكثر تعقيدًا من فيلم أوين فى محاولته لمواجهة قضايا الهوية القومية والحرية الشخصية، وتم الترحيب به على الفور باعتباره من العلامات الثقافية لسينما كويبك. أما أول أفلام جيل كارل "الحياة السعيدة لليوبولد زى"، فقد بدأ كفيلم تسجيلى قصير عن إزالة الجليد خلال شتاء مونتريال، ليصبح فيلمًا روائيًا، وتطورت الحياة الفنية لكارل فى عالم السينما الروائية خلال السبعينيات بالعديد من الأفلام، كان من بينها "موت حطاب" (١٩٧٢) و"الملاك والسيدة" (١٩٧٧)، اللذان يقدمان الممثلة كارول لاورى التى استطاع كارل من خلالها جمالى الحس أن يطور من أسلوبه الإبداعى السينمائى.

كويبك

عاد سيدنى نيومان إلى كندا خلال السبعينيات من "بى بى سى" ليصبح المفوض السينمائى، وكان آخر مفوض لا يتحدث الفرنسية يتم تعيينه فى مجلس السينما القومى، وتصادف تعيينه فى هذا المنصب مع مرحلة للنضال من أجل

قومية كويبك. وخلال أواخر الستينيات أصبح الموقف السياسى فى كويبك سريع التقلب، الذى أشعله خطاب ديجول الشهير فى عام ١٩٦٧ "عاشت كويبك حرة" [باللغة الفرنسية فى النص]. وتشكل حزب كويبك فى عام ١٩٦٨ بقيادة الليبرالى السابق رينيه ليفيسك، كما ضاعفت "جبهة تحرير كويبك" حملتها فى المظاهرات والمناوشات الصغيرة، وأصبح الأمر أكثر خطورة فى عام ١٩٧٠ عندما اختطفت الجبهة الملحق التجارى البريطانى وأحد وزراء كويبك، وقتل الوزير وبدأت أزمة أكتوبر مع قوات الحكومة الفيدرالية فى الشوارع، وأعلن قانون تدابير الحرب. لقد كان التناول السياسى السيئ لهذه الأزمة على يد الحزب الليبرالى الحاكم فى كويبك يتضمن مئات من المقبوض عليهم، وإيقاف الحقوق المدنية الأساسية، مما مهد الطريق أمام فوز حزب كويبك فى عام ١٩٧٦.

ولقد كانت تلك هى الفترة الذهبية بالنسبة لسينما كويبك فى مجلس السينما القومية. فقد قامت الأفلام بتصوير حياة الناس والاحتفاء بها وتوثيقها وتحويلها إلى دراما. وكان فيلم ميشيل برو "الأوامر" (١٩٧٤) ـ الذى نال جائزة الإخراج مناصفة فى مهرجان كان فى عام ١٩٧٥ ـ يقدم قضية الاستقلال فى شكل روائى من خلال خمسة من المعتقلين خلال أزمة أكتوبر، كما كان فيلم دينيس أركان "On est au coton" (١٩٧٠، الذى عرض فى عام ١٩٧٦) فيلمًا تسجيليًا عن ظروف التوظيف بالنسبة لعمال مصنع نسيج فى كويبك، الذى تسبب فى رد فعل كالفضيحة لدى الإداريين فى مجلس السينما القومى، الذين منعوا عرضه بحجة عدم دقته. لكن أركان استمر بلا عوائق فى صنع فيلمه الروائى السياسى "ريجان بادوفانى" (١٩٣٧) وفيه يكتشف العالم الفاسد بين صفوة السلطة فى كويبك. كما كان جان بيير لوفيير فى منتصف حياته الفنية عندما صنع أعماله الدرامية بطيئة الإيقاع ، التى تستخدم أقل قدر من التقنيات، مثل فيلم "الخطوبة الأخيرة" حول حياة اثنين من المتقدمين فى العمر، وفيلم "الحب الجريح" (١٩٧٥) حول زوجة مسحوقة، التى تناضل ضد ما يطلق عليه لوفيير "الميركانتيلية الثقافية" و"الإنتاج الصناعى" للقطاع الخاص. لكن

ربما كان الفيلم الذى يبقى فى الذاكرة على نحو حميم من هذه الفترة هو ثانى الأفلام الروائية للمخرج كلود جوترا "عمى أنطوان" (١٩٧١)، وهو فيلم مرح ملىء بالحنين إلى الماضى عن رحلة البلوغ، ويدور فى مدينة صغيرة يسيطر عليها الرهبان، فى خمسينيات كويبك خلال الجو التقليدى لجليد الكريسماس. لقد كان اكتشاف جوترا للون المحلى فى هذا الفيلم نجاحًا فى كويبك وفى العالم، ليثبت أن السينما القومية الجيدة يمكن أن تتوجه للجمهور المحلى والعالمى فى وقت واحد.

"شركة تنمية الفيلم الكندى" والفيلم التليفزيونى فى كندا

فى عام ١٩٦٨، وبعد سنوات طويلة من التعمد، أسست الحكومة الفيدرالية "شركة تنمية الفيلم الكندى"، التى كانت وظيفتها الحث على الإنتاج فى القطاع الخاص من خلال استثمار المال العام فى مشروعات أفلام روائية. لقد خلق هذا التشريع نوعًا مصغرًا من حمى البحث عن الذهب، من خلال شركات غير كندية، خاصة من الولايات المتحدة، تستغل كل ثغرة قانونية لكى تستولى على أموال دافع الضرائب الكندى. ومع إضافة رأسمال على هيئة قرض مساوٍ لميزانية الفيلم، والسعى المحموم إلى الإنتاج المشترك، بدأت ما تسمى فترة الحماية الضريبية. إن عددًا قليلاً من الأفلام يبرز من بين العديد المتشابه، لكن بعض الأفلام التى صنعت فيما بعد بالإنتاج المشترك مع فرنسا حققت نجاحًا طيبًا فى شباك التذاكر، مثل فيلم جان جاك أنو الملحمى عن فجر الحضارة الإنسانية "البحث عن النار" (١٩٨١)، وفيلم لوى مال "أتلانتيك سيتى، يو إس إيه" (١٩٨٠) وفيه يلعب بيت لانكستر دور نصاب عجوز يعيد اكتشاف احترامه لذاته. أما الفيلم الوحيد من الإنتاج المشترك مع بريطانيا فهو فيلم ستيوارت كوبر "الاختفاء" (١٩٧٧)، وهو فيلم تشويق مشوش من بطولة دونالد سوذرلاند، وهو الفيلم الذى ذوى فى النسيان. وكان هناك فيلمان عن المراهقين، فيلم بوب كلارك "بوركى" (١٩٨١) وفيلم إيف ريتمان "كرات اللحم" (١٩٧٩) من بطولة بيل موراى، وهما الفيلمان اللذان حققا أعلى إيرادات فى شباك التذاكر طوال تاريخ السينما الكندية، لكن النقاد الكنديين اعتبروهما بلا قيمة،

وبالنسبة للمخرج تيد كوتشيف فقد ساعدته شركة تنمية الفيلم الكندى على العودة إلى كندا بعد رحلة فنية إخراجية ناجحة فى المملكة المتحدة، ليصنع فيلم "فترة تدريب دادى كرافيتز" (١٩٧٤)، لكن كوتشيف اتخذ طريقًا إلى الولايات المتحدة ، حيث صنع أول وأفضل أفلام سلسلة رامبو "الدم الأول" فى عام ١٩٨٢.

ومع ذلك ، فإن أعوام الحماية الضريبية ساهمت فى تدريب جيل من منتجى وفنيى القطاع الخاص فى كندا، ومن وسط هذا التشوش ظهر مخرج واحد عظيم، هو ديفيد كرونينبيرج. كانت أفلام فترة دراسته وأفلامه القصيرة المبكرة قد أظهرت بالفعل العالم الفنى العميق عنده الذى سوف يظهر فيما بعد. لقد صنع فيلم "ستيريو" (١٩٦٩) بمنحة من المجلس البريطانى، لكن فيلم "جرائم المستقبل" قد تم صنعه برأسمال ١٥ ألف دولار من شركة تنمية الفيلم الكندى. وكانت بداية كرونينبيرج الحقيقية فى فيلم "ارتعاشات" (١٩٧٥)، (والمعروف أيضًا باسم "القتلة الطفيليون") من إنتاج إيفان ريتمان و"شركاه"، وتم تمويله عن طريق شركة تنمية الفيلم الكندى، التى رفضت واستنكرت سيناريو الفيلم، وقررت الانسحاب فى صخب من إنتاج الفيلم الذى اعتبرته يشوه سمعتها، لكن الفيلم كان قد تم عرضه بالفعل. ويضع الناقد الكندى مارتين نيلمان فيلم "ارتعاشات" فى قائمة تضم أسوأ الأفلام التى أنتجتها شركة تنمية الفيلم الكندى، وتم استقبال الفيلم باللعنات من جانب قادة المجتمع الكندى، لكن الفيلم الذى يبدو فى ظاهره كأنه يحكى عن غزو تعرض له مجتمع سكنى كندى، تم توزيعه فى أربعين بلدًا وحقق ٥ ملايين دولار من الإيرادات، وهو ربح هائل بالنسبة لرأسماله الذى كان ١٨٠ ألفًا من الدولارات، وكان أفضل النجاحات لشركة تنمية الفيلم الكندى منذ إنشائها. ومع عرض فيلم "المسعور" (١٩٧٧) بدأت صور ومضمون أفلام كرونينبيرج تحصل على الإطراء النقدى بدلاً من استخراج أخلاقيات المدن الصغيرة منها، وبدأت قاعدة معجبيه فى الاتساع، خاصة فى فرنسا والمملكة المتحدة، وهكذا اشتركت الشركة فى كل أعماله التالية التى صنعها فى كندا، مثل فيلم "الولادة" (١٩٧٩) و"الماسحون" (١٩٨٠) و"فيديو دروم" (١٩٨٢).

وفى بداية الثمانينيات عززت الحكومة الفيدرالية من التزامها تجاه صناعة السينما، من خلال تأسيس "تيليفيلم كندا" بمعايير أدق ممن التأكيد على المضمون الكندى، وأموال دعم أكبر كثيرًا لاستثمارها فى هذا المجال. فى هذه المرة كانت الإجراءات الحمائية متوجهة مباشرة، وعلى نحو خاص للتليفزيون، من خلال بيئة البث من خلال عدة قنوات، الذى يمثل فيها ٢٠ بالمئة من الجمهور (أى حوالى ٥ ملايين متفرج) التصنيف الأعلى، وكان العائد من الإعلانات لا يكفى للاستثمار فى البرامج الكندية. إن دراما تليفزيونية كندية واحدة قد تتكلف ما تتكلفه عدة ساعات من برنامج أمريكى، ولو كان حق امتياز البث يمنح على قاعدة المضمون الكندى، فإنه يجب أن تكون هناك أولاً برامج كندية كافية. لذلك فإن "تيليفيلم كندا" وضع صندوق الدعم الذى يمكن عن طريقه تقدير الاستثمار لبرنامج على أساس خطاب يقدمه صاحب البرنامج يوضح فيه أهدافه ونواياه من برنامجه، وقام الصندوق بتقديم تسهيلات للإنتاج عبر كل أنواع البرامج بطاقة ٤٩ بالمئة من الاستثمار.

وخلال الانتقال من شركة تنمية الفيلم الكندى السابقة إلى تيليفيلم كندا، قام فيليب بورسوس بصنع "الثعلب الرمادى" من بطولة ريتشارد فرانز ورث والممثلة الكندية جاكى بوروز، وكان النجاح المتوسط للدراما التى تشبه الأنشودة التى صنعها بورسوس عن راعى بقر جنتلمان متقدم فى السن فى كندا بين القرنين التاسع عشر والعشرين، حافزًا منشطًا للصناعة على كل المستويات، ففى السنوات التالية عرض العديد من الأفلام عرضًا عالميًا، وعاد المخرج الكندى دانييل بيترى إلى كندا ليصنع فيلم بلوغ سن الرشد "فتى رصيف الميناء" (١٩٨٤) الذى أطلق الحياة الفنية للشاب كيفر سوذرلاند فى دور الصبى الشقى الذى استمر فيه فى الولايات المتحدة. وفى عام ١٩٨٥، عندما كانت ساندى ويلسون تعمل على الشاطئ الغربى، قدمت أول أفلامها الروائية "ابن عمى الأمريكى"، وهو فيلم آخر عن طقوس البلوغ، لكنه قلب النمط الفيلمى رأسًا على عقب بأن يضع فتاة كبطلة للفيلم بدلاً من أن يكون صبيًا مكتئبًا مضطربًا. وفى عام ١٩٨٥ صنع جون بايز

فيلم "موجة الجريمة"، وهو نسخة كندية ذات ميزانية منخفضة تدور عن حياة البرارى والمروج وثقافة "البانك"، كما صنع ليون مار فيلم "الرقص فى الظلام"، الذى عرض فى الولايات المتحدة لينتقده فى سخرية لاذعة الناقد ديريك مالكوم، لكنه فيما يبدو وفى عامود بجريدة الجارديان اعترف بخطأه فى تقييم الفيلم الذى اعتبره ضمن قائمة أفضل عشرة أفلام فى عام ١٩٨٥.

وقد امتدت تيليفيلم كندا بنشاطها فى منتصف الثمانينيات إلى السينما الروائية، وتم وضع قواعد لصندوق التمويل عن طريق تقييم المنتجين من خلال توقعات التوزيع المسبقة بدلاً من البث التليفزيونى. وشهد عام ١٩٨٦ عرض ثلاثة من أهم الأفلام الروائية فى تلك الفترة، وهى باتريشيا روزيما "لقد سمعت حوريات تغنين"، ودينيس أركان "انهيار الإمبراطورية الأمريكية"، وأتوم إيجويان "فرجة عائلية". كان فيلم روزيما ــ الذى حصل على جائزة الشباب فى مهرجان كان ــ استكشافاً غريبًا لحب شاذ بين فتاتين، وكان من بطولة شيلا ماكارثى فى دور بوللى التى سوف تصبح مصورة فوتوغرافية، ويتم تصوير خيالاتها من خلال لقطات بالأبيض والأسود ذى الحبيبات. لقد ناضلت روزيما لكى تجد نفس الشكل فى أفلامها التالية، وكان فيلم "غرفة بيضاء" (١٩٩٠) من بطولة شيلا ماكارثى أيضًا، لكنه خيب التوقعات على الرغم من فريق التمثيل الكندى القوى. ولقد تجولت ماكارثى بعيدًا عن هذا الخط، لتظهر فى الجزء الثانى من سلسلة "داى هارد" فى دور مساعد لا يتطلب براعة.

وعلى العكس، فإن أركان وإيجويان نجحا فى تعزيز نجاحهما فى أفلامهما التالية، ففيلم أركان "يسوع مونتريال" هو مزيج مغامر من المسرح والدين، ونال تصفيقًا حارًا عند عرضه فى مهرجان لندن السينمائى فى عام ١٩٨٩، وتم الاحتفاء ببطله لوتير بلاتو على مستوى العالم بفضل أدائه الرائع. أما عطاء إيجويان الغزير، فيتضمن "الأجزاء الناطقة" (١٩٨٩) و"مقدر التعويضات" (١٩٩١) و"إكزوتيكا" (١٩٩٣)، وهى الأفلام التى أكدت قدرته على التلاعب بالوسيط

السينمائى لكى يلائم تناوله غير التقليدى للسرد والمضمون. إن أركـان وإيجويـان يتناولان قضايا معاصرة مثيرة للجدل، ويفضل أركـان أن يتنـاول التيمـات ذات العلاقة بالأخلاقيات الجنسية أو النفاق الدينى من خلال فيلم مبهر أو شكل ملحمـى ذى مناظر طبيعية شاسعة فى الخلفية، بينما يستخدم إيجويان أسـلوبًا يميـل إلـى المناظر الداخلية المقيدة، ويضع بين المشاهد لقطات فيديو أو صورًا مشوهة لكـى يجد تفسيرات للعلاقات الإنسانية المتباعدة. إن أعمال إيجويان ــ أكثر من أركـان ــ تأتى من القطاع المستقل حيث لم تعد الأبنية السردية التقليديـة ضـرورية فـى آليات صناعة السينما. وهناك مخرجون آخرون، جاءوا مباشرة فى أعقاب موجـة الثمانينيات، يحتلون مساحة مشابهة، وحققوا شهرة عالمية متوسطة، مثـل بـروس ماكدونالد فى فيلم "رودكيل (١٩٨٩)، و"الطريق السريع ٦١" (١٩٩١)، وهى أفلام ذات ميزانيات منخفضة متأثرة بأفلام الطريق والأفلام الموسـيقية، وهـى تـشى بموهبة واعدة قادمة.

لقد كان دور تيليفيلم كندا حاسمًا فى تمويل كل هذه الأفلام، كما أطلق شرارة خلق هيئات منفصلة فى المقاطعات لتمويل الأفلام، مثـل "شـركة تنميـة سـينما أونتاريو"، ومنظمات مشابهة فى كولومبيا البريطانية، ونوفاسكوتيا، وساسكاتشوان. وفى كويبك تأسس معهد كويبك للسينما فى السبعينيات على النمـوذج الأوروبـى، والجمعية العامة للسينماتوغرافيك، واتسعت هذه الجمعية لتـشمل كـل صـناعات كويبك الثقافية، التى تأسست فى عام ١٩٨١. كما أن مقاطعة ألبرتا خلقـت أيـضًا هيئتها الخاصة للتمويل، وهى "شركة تنمية الصور المتحركة"، فـى عـام ١٩٨١. لذلك فإن إنتاج الأفلام خلال هذه الفترة الخصبة لم يقتـصر علـى المراكـز ذات الكثافة السكانية العالية، مثل مونتريال وتورونتو، ففى المراعى والمـروج صـنع جاى مادين أفلامه التجريبية السريعة "حكايات مـن مستـشفى جيملـى" (١٩٨٨)، و"الملاك الأكبر" (١٩٩٠) و"الحريص" (١٩٩٢)، مستخدمًا مزيجًا مـن الأسـلوب والتقنيات قريبا من السينما الصامتة، لكى يحكى الأسـاطير الفلكلوريـة الـشمالية

الغامضة. وعلى الشاطئ الشرقى كان مايكل جونز يتبع خطة مختلفة تمامًـــا، فـــى تقديم سخرية من سياسات المقاطعات فى فيلميه التهريجيين اللذين يدوران فى نيـــو فاوندلاند "مغامرات فاوستوس" (١٩٨٦) و"أمة سرية" (١٩٩١).

وفى نفس الوقت كان لجنة السينما القومية تنتج أفلامًا روائية ذات ميزانيـــات منخفضة تتناول القضايا الكندية المعاصرة. ففيلم جيل ووكـــر "٩٠ يومًـــا" (١٩٨٥) وفيلم جون إم سميث "أهلاً بك فى كندا" (١٩٨٩) يتناولان تيمة الهجرة. كـــان فـــيلم ووكر كوميديًا خفيفًا عن قصة لعروس مطلوبة بالبريد، لكن فيلم سميث كـــان أكثـــر دراميةً، مركزًا حول الوصول غير الشرعى لمهاجرين من التاميل على ساحل نيـــو فاوندلاند. كما اختار سميث أيضًا أن يتعامل مع موضوعات محلية مثل "الجلوس فى برزخ" (١٩٨٦) عن السكان الزنوج فى مونتريال، و"قطار الأحلام" (١٩٨٧) عـــن الفقر وجنوح الشباب. وكان معظم ممثلى أفلام مجلس السينما من غيـــر المحتـــرفين الذين استطاع معهم مخرجو المجلس تقديم شكل سينمائى واقعى أصيل. ولكـــن لعـــل أكثر الأفلام نجاحًا فى تلك الفترة هو فيلم سينثيا سكوت "صـــحبة أغـــراب"، وفيـــه مجموعة من النسوة العجائز يجدن أنفسهن منعزلات فى ريف كويبك عندما تتعطـــل بهن الحافلة. وباستخدام ممثلات غير محترفات فى الثمانينيات من عمرهن استطاعت سكوت بهدوء أن تستخلص دراما الموقف؛ حيث فرضت على كـــل امـــرأة صـــحبة الأخريات، كما كان يجب عليهن الاعتماد على أنفسهن وتجميع طاقاتهن وإمكانياتهن.

فن التحريك

فى تلك الفترة استمر مجلس السينما فى إنتاج كمية معقولـــة مـــن الأفـــلام التسجيلية التى كانت تباع للشركات التليفزيونية عبر العـــالم. لكـــن لعـــل أعظـــم إنجازات المجلس كانت فى مجال التحريك. لقد توفى ماكلارين فى عـــام ١٩٨٧، لكن التزامه بالابتكار والتجديد ظل باقيًا. لقد التحقت كارولين ليف بمجلس الـــسينما

فى بداية السبعينيات من الولايات المتحدة؛ حيث كانت قد صنعت أفلام تحريك فازت بالجوائز، واعتمدت على التحريك بالرمال فوق الزجاج، واستخدمت نفس التقنية لكى تحكى فى عام ١٩٧٤ أسطورة قديمة لشعب "إينويت" عن "البومة التى تزوجت الأوزة"، ولكنها لكى تصنع فيلم "الشارع" (١٩٧٦) استخدمت الرسم فوق الزجاج لكى تنقل القصة القصيرة لموردكاى ريتشلر إلى الشاشة، وعندما أقيم أوليمبياد لوس أنجلوس لفنون التحريك، بلجنة مكونة من ٥٠ فنانًا وناقدًا فى عام ١٩٨٤، جاء "الشارع" فى المركز الثانى مباشرة بعد فيلم نورستاين "حدوتة الحواديت". وبعد انقطاع عن فن التحريك عادت ليف لتصنع فيلم "الشقيقتان" فى أستوديو التحريك الفرنسى لمجلس السينما فى عام ١٩٩٠، وقد قضت ليف عامًا ونصف عام وهى ترسم فوق شريط السليولويد من مقاس ٧٠ مم، وكان عمق الكحت يكشف عن طبقات اللون فى المستحلب على الشريط، وقد فاز الفيلم بأكثر من عشر جوائز عالمية.

وعبر السنوات، لعب مجلس السينما دورًا فى استضافة العديد من فنانى التحريك العالميين المشهورين الذين عملوا فى تنويعات شاسعة من التقنيات والأساليب، ولقد تم استيعاب هذه التأثيرات داخل ثقافة التحريك فى مجلس السينما، بما ضمن تمثيل كل من الأستوديو الإنجليزى والفرنسى كل عام فى المهرجانات العالمية لفن التحريك. وكان من بين هؤلاء الضيوف ألكساندر ألكسييف، وكلير باركر، مخترعى تقنية شاشة الدبابيس المشهورة باستخدامها عام ١٩٣٣ فى فيلمها "ليلة على جبل أجرد". (١٩٧٦). وكان هناك فنانو تحريك آخرون مثل بول دريسين وكو هودمان من هولندا، وكارولين ليف من الولايات المتحدة، وإيشو باتيل من الهند، الذين قضوا كثيرًا من حياتهم الفنية فى التحريك داخل مجلس السينما، وفازت أفلامهم بجوائز عديدة. ومن بين الذين حصلوا مؤخرًا على جوائز ريتشارد كوندى وكورديل باركر، بفيلمهما المرح "سنيت الكبير" (١٩٨٥) و"عودة القطة" (١٩٨٨)، كما أن أليسون وديفيد فاين، اللذين استقرا الآن فى المملكة المتحدة،

ترشحا للأوسكار عن فيلم "جورج وروزمارى" (١٩٨٧) الذى كان فائق الجودة فى الكادر ودقة الزمن.

كما ازدهر فن التحريك أيضًا خارج مجلس السينما، خاصة فى القطاع التجارى؛ حيث كانت مسلسلات التحريك للأطفال تجارة مزدهرة. لكن رجلاً واحدًا يعمل وحده خارج مجلس السينما قد سيطر على المشهد العالمى، وهو فريدريك باك، المستقر فى "جمعية الراديو الكندى"، الإذاعة الفرنسية العامة، وقد فاز بأول أوسكار له فى عام ١٩٨٢ عن فيلمه "كراك"، ثم ثانى أوسكار فى عام ١٩٨٩ عن فيلمه الهائل "الرجل الذى زرع الأشجار"، وهو اقتباس عن قصة مجازية قصيرة لجان جونو. وفى عام ١٩٩٣ قدم باك عمله الجديد "النهر العظيم"، وهو فيلم تحريك متوهج عن تاريخ سانت لورانس سيواى، وهو الفيلم الذى يعتبر إنجاز حياة باك.

الفيلم التجريبى

ومع ذلك فإن هناك مصدرًا آخر للتمويل العام متاحا من خلال المجلس الكندى، وما يعادله فى المقاطعات بالنسبة لفنانى السينما، فمن خلال هذا المصدر يوجد نظام من الخطط التعاونية ومراكز التوزيع وقاعدة للعملاء. ومن أكثر المشهورين بين السينمائيين التجريبيين الكنديين مايكل سنو، الذى أثرت أعماله فى الستينيات والسبعينيات على جيل كامل، ففيلمه "الطول الموجى" (١٩٦٧) هو نص محورى فى معجم السينما الطليعية، وقد أسس هذا الفيلم لشهرته العالمية. إن اهتمامات سنو تتركز على الكاميرا ووضعها "وجهًا لوجه" مع مادة الموضوع، لترى الموضوع (والمتفرج) وموضوع الفيلم فى آن واحد.

والسينما التجريبية الكندية مدينة بالقليل للتقاليد الخاصة بفن التصوير التشكيلى عند الأسلاف الاستعماريين، كما أنها تهجر المناظر الطبيعية الكندية.

وعلى عكس المناظر البريطانية، التى امتزجت على نحو واع بالتقاليد الغنائية والرومانسية فى كل الأشكال الفنية منذ منتصف القرن الثامن عشر، فإن المناظر الطبيعية الكندية برية موحشة، لذلك حثت مايكل سنو على الهجوم عليها (وعلى المتفرج) فى فيلم "المنطقة المركزية" (١٩٧١) بكاميرا تتحرك بغضب. ولكن معظم السينما التجريبية وسينما الأندرجراوند تتجاهل الجبال والغابات والبحيرات والبحار، وتواجه المسائل الأكثر مدنية ومعاصرة عن الأصول العرقية والقضايا الجنسية، ولكن من المدهش أن هناك قليلاً من المضمون السياسى. غير أن أعمال جويس ويتلاند تعد استثناء، ففيلم "حياة الفأر والطعام فى أمريكا الشمالية" (١٩٦٨) هو تفسير كوميدى للقمع السياسى فى الولايات المتحدة، وفيلم "العقل قبل العاطفة" (١٩٦٩) ــ والعنوان مأخوذ من أحد خطب رئيس الوزراء الكندى بيير ترودو ــ فهو يضع العاطفة فى هذا الخطاب إلى جوار المشاعر والطاقة الخام للمناظر الطبيعية الكندية ذاتها، وحينما تفعل ذلك، فإنها تطرح السؤال الجوهرى حول الهوية الكندية القومية. إن عددًا قليلاً من الأفلام قام باستكشاف هذه القضية على هذا النحو الدرامى. وكل من سنو و ويتلاند، المعاصرين اللذين كانا فى فترة ما زوجين، قد عمل أيضًا بنجاح فى مناطق أخرى، فالأعمال النحتية لمايكل سنو موجودة فى أنحاء كندا، كما أن الأعمال النسجية لويتلاند تعرض عالميًا.

أنتجت الأجيال التالية من السينمائيين الكنديين التجريبيين أعمالاً ذات شهرة عالمية، فعلى الساحل الغربى يوجد ديفيد ريمر، الذى يعمل أيضًا بالتقاليد البنائية، وعادة من خلال اللقطات الأرشيفية، وهو ما يزال يصنع الأفلام طوال عقدين، خاصة "ركوب الأمواج فى التيمز" (١٩٧٠). وفى الشرق ركزت مجموعة من السينمائيين جهودها حول بعض الجماعات السينمائية مثل فيل هوفمان "تشكيلات ممزقة" (١٩٩٠) حول الأصول الشخصية، أو ميدى أونو ديرا "رقصة بعشرة سنتات" (١٩٨٥) حول التوجهات الجنسية. إن هذه التيمة الأخيرة منتشرة عبر كل مستويات السينما فى كندا، من الأفلام الروائية الطويلة، فى فيلم لى بول "آن

تريستر" (١٩٨٦)، وحتى الأفلام التسجيلية لمجلس السينما مثل "الحب المحرم" (١٩٩٢) من إخراج لين فيرنى وأرلين وايزمان، إلى أعمال الأندرجراوند عند جون جريرسون، الذى كان فيلمه المعاصر "صفر من الصبر" يتعقب جذور الإيدز فى شكل موسيقى الجماعات الخاصة.

المستقبل

فى كندا المعاصرة فاز حزب كويبك بثانى انتصار له فى الانتخابات، ووعد باستفتاء ثان حول الانفصال عن بقية كندا، كما أدى التراجع العالمى إلى آثار حادة وعميقة فى البرامج الثقافية. لكن السياسيات لم تتغير؛ لأن الحكومة الفيدرالية مستمرة فى الحفاظ على الدعم العام للسينما من خلال أذرع تيليفيلم كندا، ومجلس السينما القومى، والمجلس الكندى. إن دعم السينما قوى على كل المستويات: للمهرجانات السينمائية، وبرامج العرض، ودعوة السينمائيين الزائرين، ومن خلال السفارات والمفوضيات العليا، وبرامج السينما الخارجية، وعروض الأفلام الدائرة فى المدن الكبرى عبر أنحاء العالم. ومايزال هناك جدل حول الثقافة فى مواجهة التجارة، وهى مشكلة بالنسبة لأصحاب نزعة حماية المنتجات المحلية عندما يصبح الأمر متعلقًا بالترفيه التجارى، فالسينما اليوم جزء من قطاع يطلق عليه الصناعات الثقافية، وموقعها على الساحة السياسية يتعزز من خلال اقتراح بقيمة دولارية غير تقديرية. وإذا كانت صناعات السينما القومية تتداعى كما هو الحال فى المملكة المتحدة، أو تترنح كما فى فرنسا، فإن النموذج الكندى الذى يقوم على أساس التمسك بالهدف والالتزام، نموذج جدير بالمراقبة.

ديفيد كرونينبيرج

(١٩٤٣-   )

ديفيد كرونينبيرج كاتب مخرج له شهرته وأتباعه ومعجبوه، وقد ظهر من خلال السينما الكندية المدعومة من الدولة ونمط فيلم الرعب فى السبعينيات، وأسس علاقة فضفاضة مع هوليوود التى سمحت لأفلامه الغريبة القومية أن تكتسب شهرة مرموقة فى الولايات المتحدة وفى أنحاء العالم.

تربى ديفيد كرونينبيرج فى تورنتو فى منزل ليبرالى يهودى غير متدين، وكانت طفولته تحتشد بالكتب والموسيقى، وكانت أمه موسيقية وأبوه صحفيًا وجامعًا شرهًا للكتب. وكطفل انغمس فى عالم الخيال العلمى وقصص الرعب المصورة، وتحول فى جامعة تورنتو من دراسة الكيمياء الحيوية إلى الإنجليزية، وأفلامه تعكس هذا المزيج الغريب من اهتماماته العلمية والأدبية المبكرة.

كانت أفلامه المبكرة مثل "ستيريو" (١٩٦٩) و"جرائم من المستقبل" (١٩٧٠) أفلام أندرجراوند خليطًا من الفيلم الفنى والخيال العلمى، وكان ميله لنمط فيلم الرعب، مع شهرة هذا النمط خلال السبعينيات والثمانينيات، كان هذا الميل هو الذى أتاح له أن يدخل إلى التيار السائد، على الرغم من أنه كان من المحتمل أن يبقى داخل دائرة السينما الطليعية. وكانت أول أفلامه التى حصلت على توزيع أكبر فى كندا ــ "ارتعاشات" (١٩٧٥) و"المسعور" (١٩٧٧) و"الولادة" (١٩٧٩) ــ ممولة ومدعومة من مجلس الفيلم القومى فى كندا. وهذه الأفلام تكون ثلاثية متسقة يخلق فيها كرونينبيرج تحولات مجازية للجسد الإنسانى ، التى تمزق سيطرة الفرد على ذاته، فى الوقت الذى تهدد فيه بتمزيق المجتمع أيضًا.

إن مناسبة الدعم الحكومى لهذه النوعية من أفلام الرعب أصبحت موضوعًا لجدل برلمانى فى كندا، ولكن بفضل نجاحها استطاع كرونينبيرج أن ينتقل إلى السينما التجارية الخالصة. وقد أكد فيلم "الماسحون" (١٩٨٠) هذا التحول، مؤكدًا على النجاح الواسع الذى أتاح لكرونينبيرج أن يحصل على أعلى ميزانية حتى ذلك الحين، ويضمن التوزيع من شركة يونيفرسال لفيلمه التالى "فيديو دروم" (١٩٨٢)، الذى كان فانتازيا مشوشة عن عنف متلفز، واختراق الوسيط للجسد الإنسانى كوسيلة للتحكم السياسى. وعلى الرغم من أن الفيلم لم يكن جماهيريًا بشكل ضخم، فقد ضمن دخول كرونينبيرج إلى عالم الإنتاج السينمائى فى الولايات المتحدة. ومنذ ذلك الحين، استطاع أن يحافظ على نفس العلاقة الفضفاضة مع هوليوود، بضمان التوزيع من خلال شركة كبرى بينما يستمر فى العمل فى كندا، وهى علاقة وصفها كرونينبيرج بأنها "علاقة خطرة مع الشيطان". لقد أخرج "المنطقة المميتة" (١٩٨٣) مع دينو دى لورنتيس، الذى كاد عجزه الدائم عن تسديد الديون أن يتسبب فى فشل مشروع الفيلم، الذى تم إنقاذه لاحقًا عن طريق شركة فوكس للقرن العشرين. ثم جاءت إعادته لفيلم "الذبابة" (١٩٨٦) عن تحول جسد عالم بطريق تقنية، من إنتاج شركة ميل بروكس ومن توزيع شركة فوكس.

فى الفترة التالية ابتعد كرونينبيرج عن نمط فيلم الرعب، على الرغم من أن أفلامه حافظت على الجو المرعب الذى تسوده الهلاوس. وكان فيلمه "الأشباه الميتون" (١٩٨٦) يعتمد على قصة حقيقية لتحلل نفسى لتوأم متطابق يعملان فى طب النساء، وكان الفيلم متأثرًا بأعمال الكاتب ويليام إس بوروز وتأملاته عن المخدرات والعلم والتحكم العقلى، وقد اقتبس كرونينبيرج أشهر روايات بوروز ليصنع فيلم "غذاء هزيل" (١٩٩٢). أما "إم باترفلاى" (١٩٩٣) فهو اقتباس عن مسرحية ناجحة تقوم على شخصيات تاريخية. وفى كل هذه الأفلام استمر كرونينبيرج فى تطوير تيمته المفضلة، وتعريف حدود ما هو بشرى، عندما ينجرف أبطاله فى رحلات منعزلة قاسية فيما وراء حدود العادى. وقد استمر فى اكتشاف التقنيات السينمائية فى قدرتها على خلق تأثيرات غير واقعية ومقلقة فى وعى المتفرج.

واستمر رد الفعل النقدى تجاه أعماله منقسمًا على نحو حاد، فالعديد من النقاد يرون أفلامه باعتبارها مأساوية وتعادل أعمال شكسبير، بينما رأى كتاب آخرون مثل روبين وود أن كرونينبيرج يكن اشمئزازًا من الجسد ومن الجنس وهو ما يجعله رجعيًا من الناحية السياسية. وربما كان ذلك يعود بالفعل إلى أن أفلام كرونينبيرج لا يمكن أن تتصالح مع سياسات التحرر الجنسى أو غيره. إن ما يتحرر فى أفلامه ليس أبدًا أمرًا حميدًا، لكنه لعبة بين القوة الفردية والاجتماعية، النفسية والتكنولوجية، فى مجتمع تتزايد فيه الآلية والمنطق ، ومع ذلك فإن الفساد يتزايد فيه أيضًا.

إدوارد آر أونيل

من أفلامه:

"جرائم المستقبل" (١٩٧٠)، "ارتعاشـــات" (١٩٧٥)، "المـــسعور" (١٩٧٧)، "الولادة" (١٩٧٩)، "الماسحون" (١٩٨٠)، "فيديو دروم" (١٩٨٢)، "الأشباه الميتون" (١٩٨٦)، "الذبابة" (١٩٨٦)، "غذاء هزيل" (١٩٩٢)، "إم بترفلاى" (١٩٩٣).

صناعات السينما الجديدة فى أمريكا اللاتينية

بقلم: مايكل شانان

فى أواخر الخمسينيات، بدأت سينما جديدة فى الظهور فى أمريكا اللاتينية، لتحفر لنفسها مكانًا حيثما وجدت أقل فرصة، لتنمو حتى فى أكثر الظروف غير المواتية، بل إنها تعيش على هذه الظروف، لذلك فإنها كانت فى الجزء الأكبر منها مكرسة لشجب البؤس والاحتفاء بالاحتجاج. وخلال ما بين عشر سنوات إلى خمس عشرة سنة، تطورت الحركة ليس فقط لكى تصل من أقصى القارة إلى أقصاها، بل إنها جذبت الاهتمام العالمى إلى سينما أمريكا اللاتينية للمرة الأولى. لقد بدأت فى شكل مبادرات متناثرة ومتباعدة فى البلدان المختلفة، لتتراوح ما بين مدرسة السينما التسجيلية فى سانتا فى الأرجنتين، ومولد "السينما نوفو" فى البرازيل، إلى إنشاء معهد السينما الجديد فى هافانا. إن التواريخ والأماكن هى تواريخ وأماكن التاريخ المعاصر فى أمريكا اللاتينية. ففى الأرجنتين والبرازيل كان نمو السينما أو خندقتها تستجيب لزيادة ونقصان الديمقراطية. وكانت السينما الكوبية مرادفًا للثورة الكوبية. والسينما التشيلية هى اسم آخر لحركة وحدة الجماهير التى انتخبت سلفادور الليندى فى بداية السبعينيات. وبعد عشر سنوات جاءت نيكاراجوا والسلفادور، وعودة فكرة السينما المناضلة التى تطورت للمرة الأولى فى الستينيات، عقد تشى جيفارا.

ظهرت بعض المبادرات المبكرة فى غير مكانها الطبيعى، فى كوزكو فى بيرو، حيث أنشئ نادى سينما فى عام ١٩٥٥، وبدأ مانويل تشامبى وآخرون صنع أفلام تسجيلية قصيرة عن تيمات إثنوجرافية أو اجتماعية ثقافية. وشهدت الخمسينيات انتشار جمعيات الفيلم عبر القارة، وتزايد مناهج ومسابقات صناعة السينما، ونشر المجلات، حيث بدأت فى فنزويلا وبيرو على صفحات هذه المجلات مناقشات خلال الستينيات والسبعينيات حول قيم الهوية والشعور بها.

كان العديد من هذه المجموعات مرتبطًا بحركات اجتماعية، مثل النادى الثقافى "عصرنا" الذى يديره شباب الشيوعيين فى هافانا فى بداية الخمسينيات، التى

ضمت العديد من مخرجى المستقبل فى كوبا. وكان اللقاء العالمى الأول لشباب السينمائيين فى مهرجان مونتفيديو الذى أقيم عام ١٩٥٤ بواسطة "محطة الإذاعة الوطنية فى أوروجواى" (سودرى)، وراعيها الثقافى التقدمى. ومن بين السينمائيين الذين حضروا لقاء عام ١٩٥٨، حين كان جون جريريسون هو ضيف الشرف، وشامبى من بيرو، ونيلسون بيريرا دوس سانتوس من البرازيل، وفيرناندو بيرى من سانتا فى. وكان فيلم دوس سانتوس "ريو، المنطقة الشمالية" (١٩٥٧) هو الذى أسس لمرادف سردى روائى، فى شكل حكاية واقعية جديدة عن "مدن الأكواخ" فى ريو دى جانيرو، وفى السنوات التالية أصبح بيريرا دوس سانتوس ضمير وروح السينما البرازيلية الجديدة، كما أطلق عليه جلوبير روشا. كما أن الفيلم الذى صنعه بيرى وتلاميذه "إرم لنا بنصف دولار" كان بحثًا اجتماعيًا فى مدن الأكواخ حول مدينة سانتا فى، الذى أصبح فيما بعد الفيلم التسجيلى المؤسس لحركة السينما الجديدة، التى تعرف ببساطة باسم "السينما الجديدة اللاتينية الأمريكية"، وهو الاسم الذى يعود إلى لقاء فى عام ١٩٦٧ للسينمائيين من كل القارة، استضافهم ناد للسينما فى مدينة تشيلية على البحر ـ فينيا ديل مار ـ والتى كانت تقيم مهرجانًا لأفلام مقاس ٨ مم و١٦ مم منذ عام ١٩٦٣.

البرازيل وسينمانوفو

درس العديد من رواد سينما أمريكا اللاتينية فى روما فى بداية الخمسينيات، وعندما عادوا إلى الوطن تبنوا مبادئ الواقعية الجديدة حول التصوير بالأسلوب التسجيلى فى المواقع الحقيقية بممثلين غير محترفين باعتبارها الحل العملى الوحيد لموقفهم. لكنهم وآخرين تبنوا الواقعية الجديدة؛ لأنهم رأوها أيضا كجماليات نقدية. وكما يوضح بيرى، فإن الواقعية الجديدة؛ كانت فى إيطاليا هى السينما التى اكتشفت ـ وسط الاستعراض المظهرى البلاغى للتطور ـ إيطاليا أخرى، إيطاليا التخلف. لقد كانت سينما المستذلين المهانين الذين كانت أمريكا اللاتينية تئن بسببهم.

وفى عام ١٩٦٣، ومع فيلم "حياة قاحلة"، حمل السينمائى البرازيلى نيلسون دوس سانتوس روح الواقعية الإيطالية إلى مدى أعمق فى منطقة جديدة من خلال اقتباسه الصارم عن رواية جارسيليانو راموس حول الظروف المروعة فى ريف الشمال الشرقى من البرازيل، منطقة من التخلف وسط التخلف. إن نفس الجماليات ونفس المواقع هى التى صنعت فيلم راى جيرا "البنادق"، وهو عن دراما الجوع فى منطقة "سيرتاو"، والمواجهة العنيفة بين الجنود والفلاحين، بينما صنع كارلوس دييجوس "جانجا زومبا"، وهو قصة عن مجتمع عبيد جزر الهند الغربية فى بالماريس فى القرن السابع عشر، وبذلك فقد كان أول أفلام سينمافونو الذى يتناول تيمة تاريخية.

كانت هذه الأفلام، المصقولة تمامًا فى حد ذاتها، مجرد مقدمة، فحيثما حانت الفرصة كانت السينما الجديدة تبدأ فى اتجاهات جديدة، لتخلق أنماطا فيلمية جديدة، وتستكشف لغة سينمائية فى اتجاهات جديدة جذريًا. كان فيلم "جانجا زومبا" على سبيل المثال يبدأ نمطًا فيلميًا من الأفلام التاريخية حول العبودية فى البرازيل وكوبا، حيث اكتشف السينمائيون أيضًا الميراث الإفريقى البرازيلى والإفريقى الكوبى، سواء داخل النمط الفيلمى أو فى الحياة المعاصرة. وقد تضمنت موضوعات القرن العشرين أفلامًا مثل يواكيم دى أندرادى "Macunaima" (١٩٦٩)، وهو كوميديا بيكاريسك من بطولة أحد أشهر الممثلين الكوميديين فى البرازيل، جراندى أوتيلو، الذى قام أيضًا ببطولة فيلم "ريو، المنطقة الشمالية" لبيريرا دوس سانتوس، حيث يلعب دور مؤلف موسيقى أمى للسامبا يواجه الفساد فى عالم الموسيقى. وقد تضمنت الأفلام التاريخية "كم كان رجلى الفرنسى حلو المذاق" (١٩٧١) من إخراج بيريرا دوس سانتوس، وهو سخرية قاتمة عن الحياة الرعوية لوحش نبيل، وفيلم تى إيه آليا "نضال كوبى ضد الشياطين" (١٩٧١). إن الفيلمين يستكشفان القرون الأولى لغزو أمريكا، ويتبنيان تناولاً تجريبيًا لمشكلة الحقيقة التاريخية. كما اشترك آليا أيضًا فى سيناريو فيلم "فرانشيسكو الآخر"

(١٩٧٣) من إخراج سيرجيو جيرال، ثم صنع الكوميديا السوداء "العشاء الأخيـر" (١٩٧٦)، وهذان الفيلمان عن العبودية ويدوران فى القرن التاسع عـشر، والأول قطعة مؤثرة من تفكيك المصدر الأدبى للقرن التاسع عشر.

حققت كل هذه الأفلام ــ سواء كانت كوميدية أو مأساوية ــ سمة مجازيـة أصبحت من السمات المميزة لمجمل الحركة السينمائية: القدرة على أن تتحدث عن الموضوعات على أكثر من مستوى فى وقت واحد، تتحدث عن الحاضـر بينمـا تتحدث عن الماضى على سبيل المثال، أو تتحدث فى السياسة بينما تتحـدث فـى العقيدة. وفى نفس الوقت، فإن استكشاف هذه التيمات سرعان ما تـرك جماليـات الواقعية الجديدة وراء ظهره؛ حيث إن المخرجين والمصورين الـسينمائيين سـعوا إلى خلق أسلوب بصرى يتلائم مع التيمات الأسطورية لمادة الموضوع. ولقد صنع دييجوس نفسه فيلمين آخرين عن العبودية: "سيكاوى سيلفا" (١٩٧٦) و"كولومبـو" (١٩٨٤)، اللذين أظهرا تقدمًا مذهلاً من السرد الأبيض والأسود المقتصد فى فـيلم "جانجا زومبا" إلى استعراض مبهر للألوان والبصريات، والموسيقى القويـة مـن الأسلوب المعروف باسم "تروبيكاليزم" (إشارة إلى المناطق الاسـتوائية، أو علـى الأقل إحدى التنويعات عليها، التى تستعير مباشرة من الاحتفالات الكارنفاليـة فـى قلب الثقافة الشعبية البرازيلية). إن أول هذه الأفلام يحكى قصة صـعود وهبـوط عبدة من القرن الثامن عشر تستحوذ عليها قوى غامضة شـهوانية، تتـزوج مـن ضابط استعمارى، أما الثانى فيعود إلى حكاية بالماريس، ويمـزج معهـا نتـائج الأبحاث التاريخية الجديدة. لكن دييجوس لا يهتم بالسرد الموضوعى بقدر اهتمامـه بنقل الأشكال الطقسية إلى الشاشة، ومن خلالها تقوم الثقافة الأفروبرازيلية بحكايـة تاريخها بنفسها، والأشكال السردية لهذه الأفلام على علاقة قويـة بـأداء مـدارس رقصة السامبا. وفى الوقت ذاته كان نيلسون بيريرا دوس سانتوس يـسعى لخلـق أسلوب شديد الخصوصية والأصالة للمجاز فى السينما، مثـل فـيلم "الحجـاب" أو "التعويذة" (١٩٧٤)، حيث تؤثر التعويذة الأفروبرازيلية الأسطورية على المحاكـاة

الساخرة من شكل فيلم التشويق. ومن أجل موضوعات أخرى، احتفظ بالتناول الواقعى، مثل فيلمه المهم "ذكريات السجن"، فى اقتباس عن رواية السيرة الذاتية لكارسيليانو راموس حول القمع السياسى، وقد فاز الفيلم بجائزة النقاد فى مهرجان كان عام ١٩٨٤.

وبينما كان دييجوس هو الأكثر شهرة بين مخرجى سينمانوفو، فإن العنصر الأهم فى الأسلوب التروبيكالى كان جلوبير روشا (الذى مات شابًا فى عام ١٩٨١). لقد لعب دور "الطفل الشقى" الذى لعبه جودار بالنسبة للسينما الفرنسية، وقد شجع سياسات سينما المؤلف التى أتاحت للسينمائى أن يستكشف التناقضات التاريخية، وتضع المؤلف فى مركز هذه التناقضات من خلال "سياسة المؤلف". وفى "مانفيستو" تم توزيعه على نطاق واسع فى أمريكا اللاتينية، ومعروف بعنوانين: "جماليات الجوع" و"جماليات العنف"، اعترض على أن الناس الذى يكون فيهم الجوع هو وضعهم العادى يعانون أيضًا من العنف، عنف النظام الاجتماعى الذى يجعلهم يعيشون فى جوع. وهو يقول إننا نعلم أن الجوع لن يمكن إصلاحه من خلال إصلاحات معتدلة، وإن أورامه ليست خفية، لكنها تختفى تحت عباءة التكنيكلر.

ويدور أهم أعماله "أنطونيو داس مورتيس" (١٩٦٩) فى شمال البرازيل، حول شخصيات رمزية تقوم بأفعال أسلوبية، فى مزيج برازيلى مميز من الحقيقة والأسطورة، الملحمة والغنائية. لقد كانت الصوفية عند روشا ديانة شعبية، وتوفيقًا بين الكاثوليكية وموتيفات العقائد الإفريقية التى زرعت مع تجارة العبيد، حيث تؤلف مرادفًا مزدوجًا. لقد اعتبرها تعبيرًا عن تمرد روح دائمة ضد قمع لا يتوقف، ورفضًا لظروف اضطر الشعب أن يعيش فيها لقرون طويلة، وكنموذج لتوفيق لغته السينمائية الخاصة. وكما يقول بيتر شومان فإنه بالنسبة لروشا، فإن السيل الغزير من الصور ومزيج الصوفية والأسطورة والثقافة الخاصة والطقوس، تتزاوج معًا فى رمزية سريالية وتحقق قوة رؤيا.

كانت كوبا هى أول بلد فى أمريكا اللاتينية ؛ حيث أصبح ممكنًا تخيل ثقافة سينمائية جديدة، سواء الشعبية أو النقدية، من النوع الذى تصوره بيرى، على مستوى قومى. لقد كانت السينما هى التالية مباشرة بعد الموسيقى كأكثر أشكال الترفيه الجماهيرية فى كوبا عندما سنت الحكومة الثورية فى عام ١٩٥٩ قانون إنشاء معهد السينما (المعهد الكوبى لفن وصناعة السينما ــ إكياك) لكى يتولى صناعة السينما ويصبح مسئولاً عن الإنتاج والتوزيع. وتحت إدارة ألفريدو جيفارا (وهو ليس من أقرباء تشى، لكنه رفيق سياسى مقرب من فيدل كاسترو) أصبح المعهد أنجح مشروع من نوعه (فيما عدا واحدًا) فى القارة، ونموذجًا لتدخل الدولة فى صناعة السينما. كان الاستثناء، فى مفارقة تاريخية، هو إمبرا فيلم، المكتب الذى أسسه جنرالات البرازيل فى الستينيات، الذى أفلس بعد عودة الديمقراطية فى الثمانينيات وتم تفكيكه فى التسعينيات.

لقد كان إمبرا فيلم يتضمن تناقضًا سياسيًا للإعلان فى الخارج عن المعجزة العسكرية البرازيلية، وقد انتهى إلى دعم صناع الأفلام الذين يعارضون مثل هذه الأنظمة بقوة، مثل بيريرا دوس سانتوس. ومع ذلك فإن النظام الكوبى تمتع بدعم واسع بين الفنانين والمثقفين، ومع إنشاء مؤسسات مثل (إكياك) فإنه وفر ظروفًا لم تتمتع بها البلاد من قبل. لقد نجح (إكياك) أولاً على المستوى الاقتصادى: بأستوديو يشرف على التوزيع، وألف من العاملين، وينتج كل عام (حتى حدث الانهيار الاقتصادى للبلاد فى نهاية الثمانينيات) حوالى ست من الأفلام، وجريدة سينمائية منتظمة، وحوالى ٥٠ فيلمًا تسجيليًا، كل ذلك بميزانية إنتاج سنوية حوالى ١٠ ملايين دولار، أى أقل من نصف ميزانية أحد أفلام هوليوود الناجحة. لقد اجتمعت المساواة الشيوعية وغياب منافسة السوق لكى تخفض من تكاليف الإنتاج، مما ساعد السينما على الانتقال من الفقر إلى الازدهار.

كما نجح (إكياك) أيضًا على المستوى الفنى، فالشعبية الهائلة للسينما فى كوبا (لقد دخل التليفزيون فى عام ١٩٥١، لكنه كان يصل إلى جمهور محدود حتى السبعينيات) كانت تعنى أن (إكياك) أصبح بسرعة فى مركز السياسات الثقافية. وعندما اتخذت الثورة طريق الشيوعية، قاد ألفريدو جيفارا صناع الأفلام إلى الجدل الحار حول الأيديولوجية الصارمة الضيقة للنموذج التقليدى من الواقعية الاشتراكية، لصالح نزعة شعبوية أسلوبية وحرية فنية. وكان هناك القليل من الفنانين، من بينهم المصور السينمائى نيستور أميندروس، الذين نأوا بأنفسهم عن تلك الحماسة القومية، لذلك اعتبروا مخطئين ومتباعدين، لكنهم تركوا وراءهم مجتمعًا متناميًا من السينمائيين الذين بدأ كل منهم يستفيد من حماس الآخر. على المستوى الجمالى، كان أكثرهم مغامرة هو سانتياجو ألفاريز، الذى ترأس وحدة الجريدة السينمائية فى (إكياك)، التى حولها إلى مدرسة السينما التسجيلية المناضلة. لقد تطورت الوحدة من صنع الأفلام القصيرة مثل "الآن" (١٩٦٥)، و"هانوى يوم الثلاثاء ١٣" الذى تم تصويره فى فيتنام فى عام ١٩٦٧، و"إل بى جيه" (١٩٦٨)، إلى صنع الأفلام الطويلة مثل "صخرة فوق صخرة" و"أنا ابن أمريكا"، اللذين صورا فى بيرو عام ١٩٧٠ وشيلى فى عام ١٩٧٢ على الترتيب، كما دخل إلى كل الأنماط المختلفة للفيلم التسجيلى، من فيلم النشرة إلى فيلم الهجاء الساخر، مستخدمًا كل أنواع الصور البصرية، من لقطات الجريدة السينمائية إلى الصور الفوتوغرافية، ومن اللقطات الأرشيفية إلى قطع الصور من المجلات، يجمعها جميعًا مع نصوص تحريكية وموسيقى رمزية، ليعيد ابتكار المونتاج السوفيتى فى أجواء كاريبية.

وبنهاية الستينيات، امتدت الروح التجريبية إلى عالم الفيلم الروائى لتصنع سلسلة مدهشة من الأفلام التى تخطت بشجاعة التقسيمات بين الأنماط الفيلمية. ولقد حقق خوليو جارسيا إسبينوزا نجاحًا كبيرًا فى فيلمه "مغامرات خوان كوين كوين" (١٩٦٧)، الذى منح الكوميديا الفوضوية أبعادًا جديدة تمامًا، بينما قام أومبرتو سولاس بإعادة ابتكار الملحمة التاريخية مع "لوسيا" فى عام ١٩٦٨، وهو صورة

لثلاث نساء من ثلاثة عصور مختلفة وبأساليب مختلفة: أسلوب على طريقة فيسكونتي في "لوسيا ١٨٩٥"، وأسلوب إيليا كازان الهوليوودي في "لوسيا ١٩٣٣"، وأسلوب الموجة الجديدة في "لوسيا ١٩٦ـ"، وهي الأساليب التي تتقاطع جميعًا مع سينما نوفو في مزيج شديد الأصالة.

وفي نفس العام المدهش، عندما كانت الحماسة الثورية في أوجها، صنع آليا فيلم "ذكريات التخلف" (١٩٦٨)، وهو دراسة دقيقة ومركبة لاغتراب البرجوازية المثقفة داخل الثورة. وفي العام التالي صنع مانويل أوكتافيو جوميز "أول هجوم بالمناجل"، وتبعه مانويل هيريرا في عام ١٩٧٢ بفيلم "خليج الخنازير". يتناول الفيلم الأول فترة من التاريخ الثوري الكوبي منذ عام ١٨٦٨ كأنه عمل تسجيلي معاصر، والثاني دراما بريختية بالشاشة العريضة لهزيمة غزو الولايات المتحدة في عام ١٩٦١، ليمثل المشاركون الحقيقيون في المعركة قصصهم ويحكوها أمام الكاميرا. ثم أتى فيلم "بطريقة أو بأخرى"، وهي قصة عن هافانا المعاصرة من إخراج سارا جوميز (لقد تأخر عرض الفيلم في عام ١٩٧٤ بسبب موتها المبكر المأساوي) الذي مزج بين الشخصيات المتخيلة والناس الحقيقيين. لقد مزجت الأفلام الأربعة بين الدراما والتسجيلية في علاقات قوية جديدة.

لقد لخص خوليو جارسيا إسبينوزا هذه النزعة التي كانت السبب في ظهور تجارب أخرى في عنوان مثير للجدل: "من أجل سينما غير مكتملة"، ليتم إعادة طبع البيان وإساءة فهمه. لقد كانت حجة إسبينوزا أنه يحذر من مخاطر الإنجازات التقنية، التي وصلت بعد عشر سنوات إلى قبضة السينمائيين الكوبيين، ويؤكد أنه في عالم متخلف يصبح الإتقان التقني والفني إنجازات زائفة، ولا يقتصر الخطر فقط من وجهة نظره على تضييع الموارد من أجل محاولة الوصول إلى القيم الإنتاجية للأفلام التجارية الضخمة، ولكن هناك فائدة أكبر في الارتباط مباشرة مع المتفرج وإحساس اللحظة الحاضرة بخشونتها. إن الهدف هو ما يعبر عنه أومبرتو إيكو في سياق آخر بأنه العمل المفتوح، الذي يرفض تحديد معانيه، وبذلك فإنه يدعو المتفرج إلى الاشتراك الفعال.

شكلت السينما الكوبية تأثيرًا عميقًا عبر القارة، على الرغم من احتكار شركات التوزيع الكبرى التى كانت تؤثر على عدم رؤية الجمهور اللاتينى للأفلام الكوبية، لكن صناع الأفلام من أنحاء القارة كانوا قادرين على التنقل والحوار ومشاهدة أفلام بعضهم البعض فى المهرجانات واللقاءات. وعلى سبيل المثال، فإن الأفلام التسجيلية الكوبية خلقت تيارًا من الأفلام التى تشهد على الحياة من أقصى القارة إلى أقصاها. كما ظهرت تنويعات جديدة على السينما التسجيلية السياسية، التى تجمع تقنيات سينما الحقيقة الفرنسية والسينما المباشرة فى أمريكا الشمالية، بدءًا من فيلم المخرج البرازيلى جيرالدو سارنو "فيرا موندو" (١٩٦٤) و"شيراكليس" (١٩٧٢) للمخرجة التسجيلية الكولومبية مارتا رودريجيز والمخرج خورخى سيلفا، وفيلم بول ليدوس" التطهير العرقى: ملاحظات حول ماركيتال" (١٩٧٦)، أو سيرو دوران "جامين" (١٩٧٨). كان فيلم "فيرا موندو" دراسة حول هجرة الفلاحين من الشمال الغربى للبرازيل الذى ضربه الجفاف إلى ساوبولو، لقد وضع الفيلم معايير جديدة للريبورتاج ذى الالتزام الاجتماعى، بينما كان الفيلم الثانى تحليلاً لحياة صناع الطوب فى ضواحى بوجوتا، الذى يحقق انصهارًا بين السياسة والشعر والأنثربولوجيا البصرية، أما فيلم ليدوس فهو "اتهام من الألف إلى الياء ضد حالة التحديث" كما يصفه جون كينج (١٩٩٠)، ولقد أكد الفيلم وضع مخرجه باعتباره أكثر التجريبيين فى المكسيك، بينما يكتشف فيلم "جامين" عالم الأطفال الصغار فى شوارع بوجوتا فى معالجة تحريضية من السينما المباشرة. وفى نفس الوقت فقد تركت الأفلام الواقعية التسجيلية أثرًا ملهمًا على أفلام روائية مثل "ساو بيرناردو" (١٩٧٢) من إخراج ليون هيرزمان، وهو مجاز عن معجزة برازيلية (واقتباس آخر عن رواية لراموس). ولقد حجبت الرقابة هذا الفيلم لفترة طويلة حتى تفلس الشركة المنتجة، وهو مثال على أفلام عديدة واجهت تعنتًا رقابيًا بسبب موقفها السياسى فى كل بلد من بلدان القارة فى وقت أو آخر من الأوقات.

وفى الأرجنتين حيث كانت السينما خلال الستينيات فى حالة تقهقر بسبب القمع السياسى، فإن إحساسًا بالضرورة السياسية تم التعبير عنه فى حماسة "جماعة تحرير السينما" الراديكالية فى السياسة والسينما، التى أكملت فى عام ١٩٦٨ فيلمًا تسجيليًا عملاقًا من ثلاثة أجزاء يستغرق عرضه أربع ساعات ونصفًا ويحمل عنوان "ساعة الأفران"، وهو الفيلم الذى عانى من القيود بسبب ظروف الحكم العسكرى بعد انقلاب عام ١٩٦٦، لكنه تلقى دعمًا من نمو المقاومة المنظمة، ليتم تصوير الفيلم سرًا بالتعاون مع كوادر الحركة البيرونية. وكما يقول روبرت ستام (١٩٩٠)، فإن الفيلم قد تم صنعه "فى فترة فاصلة لنظام، وضد نظام... وكان مستقلاً فى إنتاجه، مناضلاً فى سياساته، وتجريبيًا فى لغته".

وقد تبع ذلك صدور بيان فيرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينو بعنوان "نحو سينما ثالثة"، التى عرفوها بأنها سينما التحرير، التى توجد قوتها الدافعة فى دول العالم الثالث". ومع ذلك، ومن خلال هذا التخطيط، فإن السينما الأولى والثانية لا تتطابقان مع العالمين الأول والثانى، فالسينما الأولى هى النموذج الذى تفرضه صناعة السينما الهوليوودية والفيلم الأمريكى حيثما وجد، فى لوس أنجلوس ومكسيكو سيتى أو بومباى. أما السينما الثانية كما يقدمان لها تعريفًا ؛ فهى سينما الفن أو "سينما المؤلف"، التى ليست مجرد ظاهرة أوروبية، ولكنها موجودة أيضًا فى بوينوس أيريس. إن السينما الثانية هى إصلاحية سياسيًا، لكنها عاجزة عن تحقيق أى تغيير عميق. إنها عاجزة على وجه الخصوص فى وجه القمع الذى تطلقه قوات الفاشية الجديدة مثل النظم العسكرية فى أمريكا اللاتينية. والبديل الوحيد، كما يقولان، هو "السينما الثالثة"، وأفلام لا يمكن للنظام استيعابها أو امتصاصها، التى "توضع مباشرة، وبصراحة لكى تناضل ضد النظام".

ظهرت تنويعات عديدة على السينما المناضلة عبر القارات فى أواخر الستينيات، ومن المفارقات ــ فى بعض الحالات ــ أنها جاءت كنتيجة لدعم الإنتاج السينمائى من جانب الحكومات الإصلاحية. ففى بوليفيا، حيث الإسبانية

هى لغة الأقلية، كانت جماعة "أوكاماو" مع خورجى سانخينيس، قادرة على صنع عدد من الأفلام باللغة الأصلية للبلد وممثلين غير محترفين. وإن اسم الجماعة بلغة "آيمارا" مستمدة من كلمة "الطريقة الحقيقية"، وهو اسم أول فيلم للجماعة فى عام ١٩٦٦، ويحكى عن انتقام رجل لاغتصاب زوجته، ثم استمرت الجماعة لإنتاج فيلم "دم نسر الكوندور" (١٩٦٩) الذى يحكى رد فعل مجتمع كويشوا لتعقيم امرأة على يد فيلق السلام الأمريكى وعيادته الطبية النسائية. وكنتيجة لنجاحه الساحق، دفع الفيلم إلى طرد فيلق السلام على يد الحكومة البوليفية بعد عامين. ومع ذلك ، فإن تجربة عرض الفيلم لجمهور الفلاحين شجع سانخينيس على أن يتساءل حول فاعلية الأسلوب الذى يستخدمونه. لقد كان فيلما "أوكاماو" و"دم نسر الكوندور" لايزالان يصوران أبطالهما كأفراد. وفى فيلم "شجاعة الشعب" (١٩٧١)، الذى يعيد تجسيد مذبحة عمال المناجم فى مدينة سيجلو فى عام ١٩٦٧، كان الأبطال مجموعة، كما أن السرد المعقد حول لقطات الـ"فلاش باك" الذى استخدم فى فيلم "دم نسر الكوندور" تم التخلى عنه لصالح بناء خطى، وميل إلى اللقطة المشهد (الطويلة زمنيًا). وهكذا تم تكييف الأسلوب لتقاليد السرد الشفهى، والشخصيات على الشاشة هم الممثلون التاريخيون للأحداث التى يتم تصويرها، واستخدام اللقطات الطويلة يتيح لهم أكبر مساحة للتعبير عن ذاكرتهم الجماعية، وهكذا ولد نوع جديد من السينما الجماهيرية. لقد دفع النظام العسكرى سانخينيس بينما كان الفيلم فى مرحلة الاستكمال إلى أن يذهب إلى المنفى، ليصنع أفلامه التالية بنفس ذلك الخط فى بيرو وإكوادور.

وفى تشيلى، كان السينمائيون الجدد خلال الستينيات يتجمعون لدعم الأحزاب اليسارية المعروفة باسم "الوحدة الشعبية"، وشهدت السنوات التى أدت إلى انتصار سلفادور الليندى فى انتخابات عام ١٩٧٠ موجة جديدة سواء فى السينما الروائية أو التسجيلية، وتحولت مقالات "جماعة السينما التجريبية" خلال الخمسينيات إلى سينما تتناول الأمور المعاصرة الملحة، التى تجمع سينما الحملات السياسية مع ابتكار فى

التقنيات واللغة السينمائية، لشجب الهامشية الكامنة فى التخلف. وقد غزت نفس الروح مجموعة من الأفلام الروائية التى ظهرت فى أواخر الستينيات، والتى تتضمن "ثلاثة نمور حزينة" (١٩٦٨) من إخراج راول رويز، وهو كوميديا تجريبية اجتماعية سياسية، وفيلم "فالباريزو حبيبى" (١٩٦٩) من إخراج ألدو فرانسيا (الذى كان الروح المحركة خلف مهرجان فينيا ديل مار فى عام ١٩٦٧)، و"ابن آوى من ناهويلتورو" (١٩٦٩) من إخراج ميجيل ليتين، وهو تفكيك تحريضى للنزعات الإجرامية، ويعتمد الفيلمان الأخيران على أحداث وشخصيات حقيقية.

لكن محاولات وضع هذه النشاطات على أرض أكثر استقرارًا تم إيقافها على يد الانقلاب الشائن فى عام ١٩٧٣، وكان الفيلم غير العادى الذى يظهر فى هذه المرحلة هو الفيلم التسجيلى من ثلاثة أجزاء "معركة تشيلى" (١٩٧٥) من إخراج باتريشيو جوزمان، والفيلم تسجيل للشهور التى أدت إلى الانقلاب، كما كان مزيجًا خصبًا من ملاحظة السينما المباشرة والريبورتاج والتحقيق، وقد تم تهريب المادة المصورة فى أعقاب سقوط الليندى ليتم توليف الفيلم فى كوبا فى (إكياك)، وكانت النتيجة عملاً مثيرًا للمشاعر وشهادة تاريخية فريدة فى تاريخ السينما.

ومثل البلدان الأخرى التى وقعت فى قبضة اليمين، فإن السينمائيين وجدوا أنفسهم مدفوعين للمنفى، أو الاختفاء فى حالة عدم قدرتهم على الهروب. وبفضل التضامن الدولى، فإن التشيليين أصبحوا ممارسين روادًا لسينما المنفى التى نمت فى السبعينيات (وطبقًا لإحدى الروايات، فإنهم صنعوا ١٧٦ فيلمًا فى العشر سنوات بين ١٩٧٣-١٩٨٣، من بينها ٥٦ فيلمًا روائيًا طويلاً). لقد بقى بعضهم فى أمريكا اللاتينية مثل ليتين، الذى وجد قاعدة جديدة له فى المكسيك، وهناك صنع العديد من الأفلام من بينها "خطابات من ماروسيا" (١٩٧٥) مع الممثل الإيطالى جان ماريا فولونتى وموسيقى ميكيس تيودوراكيس، الذى يتم فيه التعبير مجازيًا عن الانقلاب فى عام ١٩٧٣ بمذبحة عمال المناجم فى تشيلى فى عام ١٩٠٧. ومع ذلك فقد تعرضت المعايير السياسية لحركة الوحدة الشعبية إلى تغيرات تدريجية، عندما

اختفت النزعة المناضلة الصريحة ليحل محلها موقف أكثر شخصية وسخرية ومرارة، خاصة راول رويز ــ الذى استقر أخيرًا فى فرنسا ــ وأصبح خلال الثمانينيات إحدى الشخصيات الرائدة فى السينما الطليعية الأوروبية. وفى نفس الوقت، فإن التجربة التشيلية قدمت نمطًا جديدًا لتاريخ السينما العالمية، عندما أخذ فى العديد من الأفلام تجربة المنفى موضوعًا لها. كان أول هذه الأفلام هو فيلم رويز نصف التسجيلى "حوار المنافى" (١٩٧٤) الذى استقبل على نحو سيئ فى مجتمع المنفى بسبب تصويره الساخر للحياة فى المنفى، والذى يعبر عن عدم احترامه لها. لكن أفلامًا تالية، مثل الفيلم التسجيلى شديد الشخصية لماريو ماليه "يوميات غير مكتملة" (١٩٨٢)، والفيلم الروائى الدرامى لخورجى دوران "لون القدر" (١٩٨٦)، وهما الفيلمان اللذان صنعا فى كندا والبرازيل على الترتيب، فهما عرضان مميزان لتجربة النضال من أجل فهم إحساس الهوية فى المنفى. ولعل أهم هذه الأفلام كان "تانجوهات: نفى جارديل" (١٩٨٥) للأرجنتينى فيرناندو سولاناس، وهو فيلم موسيقى تجريبى يدور داخل مجتمع المنفى الأرجنتينى فى باريس.

نحو الثمانينيات

لم تقتصر تحولات الموضوعات السياسية على سينما المنفى، فلقد طور المخرجون الكوبيون فى السبعينيات نوعًا جديدًا من أنماط الأفلام، فى أفلام مثل "رجل من مايسينسو" (١٩٧٣) و"ريو نيجرو" (١٩٧٧) وكلاهما من إخراج مانويل بيريز، وهى أفلام مغامرات ذكورية ، وفيها يكون الطيبون هم الثوريون، بينما الأشرار من الثورة المضادة. وظهرت نزعة متزايدة خلال الثمانينيات تجاه الكوميديا الاجتماعية، من أهم أفلامها فيلمان فى عام ١٩٨٤ هما "موائد مقلوبة" من إخراج رولاندو دياز، و"مقايضة المنزل" من إخراج كارلوس تابيو، وهما الفيلمان اللذان يمثلان تطورًا أكثر أصالة. وفى نفس الوقت، فإن السينما الجديدة مدت بجذورها فى العديد من البلدان حيث خلق تدخل الدولة لأول مرة ظروفًا لمستويات منتظمة ، وإن تكن منخفضة من الإنتاج، ومن بينها فينزويلا وكولومبيا.

ففى فينزويلا على سبيل المثال، طور رومان شالابو أشكالاً سياسية حادة من الأنماط اللاتينية الأمريكية القديمة، فى أفلام مثل "السمكة المدخنة" (١٩٧٧) الذى يحول عالم أفلام المواخير المكسيكية إلى مجاز حول علاقات السلطة والفساد، أو فيلم "كانجيريو" (١٩٨٢) الذى يحول فيلم التشويق إلى شجب لفساد الشرطة. لم تكن هذه الأفلام ناجحة فنيًا دائمًا، لكنها حققت معدلات عالية فى شباك التذاكر فى بلادها، لتتجاوز كل الأفلام فيما عدا الأفلام الهوليوودية فائقة النجاح، والاحتكار الأمريكى للتوزيع العالمى هو وحده الذى منع هذه الأفلام من الانتشار فى دائرة أوسع، ومع ذلك وفى الوقت الذى أطلق فيه (إكياك) مهرجان السينما فى هافانا فى عام ١٩٧٩، بدا أخيرًا أن السينما القومية الجماهيرية النقدية لم تكن مجرد حلم فى العديد من البلدان.

لقد شهدت الثمانينيات تناسقًا فى التطورات التى شملت نهضة السينما الأرجنتينية، ومولد سينما المرأة فى العديد من البلدان (خاصة المكسيك والبرازيل)، وإعادة إحياء صناعة السينما المكسيكية، وبدائل مثل حركة "سوبر ٨" فى فينزويلا. ومع التشكيلة المتنوعة لهذه الأفلام، جماليًا وسياسيًا، فإن فكرة وجود حركة ــ التى ولدت فى الستينيات، حتى لو كانت موحدة فى تنوعها ــ بدأت فى التراجع. ولكن لو كان التفريق بين السينما التجارية والسينما الملتزمة أصبح مشوشًا، فذلك يعود أساسًا إلى الاعتراف بوجود أكثر من واقع سياسى واحد. لقد ظلت تقاليد السينما التجريبية الملتزمة حية مع مخرجين مثل المكسيكى بول ليدوس، فى فيلم مثل "فريدا" (١٩٨٤) و"دولار مامبو" (١٩٩٣)، فهذه الأفلام تبتعد عن السرد الخطى من أجل صورة متدفقة، والفيلم الأول يصور تجربة حياة وعشق ولوحات وسياسات فريدا كاهلو كسلسلة من "التابلوهات الحية" المتداخلة والمفعمة بصريًا، بينما يحكى الآخر عن قصة الغزو الأمريكى لباناما فى عام ١٩٨٩ فى شكل دراما راقصة بلا كلمة واحدة. كان "فريدا" من إنتاج مانويل بارباشانو بونسى، منتج اثنين من أفضل أفلام بونويل المكسيكية: "المنسيون" و"الملاك القاتل"، وكذلك أفلام

المخرج جيمى هومبيرتو هيرموسيللو، والشهير بأفلام الشذوذ الجنسى، مثل أفلامه الممنوعة "خداع الظهور" (١٩٧٧) و"دونيا هيرليندا وابنها" (١٩٨٤).

ولقد ظهرت أولى علامات وجود سينما المرأة فى أمريكا اللاتينية فى السينما البرازيلية فى أواخر السبعينيات، مع فيلم أنا كارولينا "بحر الورود"، وهو تفكيك كارنيفالى لمؤسسة الزواج، وفيلم تيسوكا ياماساكا "جانجين" وهو قصة هجرة يابانية إلى البرازيل تضع جنس الإنسان فى علاقة مع أصله العرقى وطبقته. وبينما شهدت الثمانينيات ظهور جماعات سينما المرأة التسجيلية فى البرازيل والمكسيك، فإن نوعًا آخر يوجد فى الأعمال الروائية للمخرجة الأرجنتينية ماريا لويزا بيمبيرج مثل كاميلا (١٩٨٤) والفينزويلية فينا توريس "أوريانا" (١٩٨٥)، وفيهما استخدام للميلودراما النسوية ليحكى الفيلمان قصص نساء فى مراحل تاريخية مختلفة. وكان من أهم الأفلام الروائية العمل الأول للمخرجة البرازيلية سوزانا أمارال التى كانت فى الرابعة والستين من عمرها عندما صنعت فيلم "ساعة النجم"، وهو بورتريه رقيق ونفاذ ومحرك للمشاعر ويتسم بالمرح، عن امرأة شابة من الشمال الشرقى تحاول أن تحيا فى ساو باولو.

وفى الأرجنتين، ومع بداية ضعف قبضة النظام العسكرى، شهد السينمائيون مرة أخرى فرصة إعادة إحياء الأنماط الفيلمية، ففى عام ١٩٨١ صنع ألفونسو أريستايان فيلم "زمن الانتقام"، الذى يتبنى بذكاء شكل فيلم التشويق لكى يحكى مجازًا عن السلطة من خلال قصة عامل ينتقم من رئيسه، أو بإيقاع الاستغلال على من يقوم به، وبعد عام صنع فيلم "آخر أيام الضحية"، وهو قصة رمزية و"بوليسية" عن فرق الموت. وعندما خسر العسكريون معركة فوكلاند/مالفيناس وسقط نظامهم، وبدأت السينما تستنشق نسيم الحرية، جاءت أفلام مثل "حرب صغيرة قذرة مضحكة" (١٩٨٣)، وهو كوميديا سوداء عن المناضلين البيرونيين فى أوائل السبعينيات من إخراج هيكتور أوليفيرا، وفيلم لويس بوينزو القوى المعذب "النسخة الرسمية" الذى فاز بجائزة الأوسكار فى عام ١٩٨٦، وهو دراما شخصيات حول

مصير أطفال من "المختفين". إن هذه الديمقراطية لم تجلب إصلاحًا اقتصاديًا، وهو ما يظهر فى فيلم آخر فى نفس العالم من إخراج كارلوس سورين" "الملك وفيلمه"، الذى يحكى عن سينمائى شاب ومحاولته اليائسة لصنع فيلم تاريخى بينما يناضل فى موقع تصوير لا يرحب به، وتشتت فريق الممثلين، وعدم وجود مال. وعلى الرغم من فوزه بجائزة فى مهرجان فينيسيا السينمائى، فإن الفيلم فشل فى تغطية نفقاته، وهو ما يذكر فى مفارقة ساخرة بحقيقة التعليق الذى قاله الناقد السينمائى البرازيلى ساليز جوميز (١٩٨٠) من أنه بينما صناعات السينما فى أمريكا الشمالية وأوروبا واليابان لم تكن أبدًا متخلفة، "فإن صناعات السينما فى العالم الثالث لم تتوقف أبدًا عن أن تكون مختلفة"، وليست القضية هى حجم أو نوعية الإنتاج، فالسينما الهندية والمصرية من أكبر صناعات السينما، وكانت أمريكا اللاتينية منذ الخمسينيات ودائمًا فى طليعة السينما العالمية، ولكن فى السينما مثل كل الأصعدة الأخرى ـ يقول ساليز جوميز ـ لا يكون التخلف مرحلة أو خطوة، بل حالة، ظرف، وأفلام الدول المتقدمة لم تمر أبدًا بمثل هذا الظرف، بينما تميل صناعات سينما أخرى تميل إلى الالتصاق بهذا الظرف، لذلك فإن من العجائب أن السينما فى أمريكا اللاتينية ترفض أن تموت.

جلوبير روشا

(١٩٣٨-١٩٨١)

كان جلوبير روشا هو الشهاب الساطع فى السينما البرازيلية، و"الولد الشقى" بالنسبة للسينمانوفو فى الستينيات. ولد فى باهيا فى الشمال الشرقى للبرازيل، ودخل عالم السينما من خلال نوادى السينما عندما كان فى السادسة عشر من عمره، ودرس القانون لمدة عامين، وأسس شركة إنتاج، وصنع عدة أفلام قصيرة، ثم انتقل إلى ريو حيث التحق بجماعة حول نيلسون بيريرا دوس سانتوس (الذى كان يطلق عليه "أبو السينمانوفو")، وأخرج أول أفلامه الروائية فى عام ١٩٦٢.

كان ذلك هو فيلم "الريح المتقلبة" الذى كان فى جوهره صورة واقعية للصوفية الدينية فى مجتمع الصيادين، لكن معالجة روشا للقصة أعطتها بعدًا مجازيًا برسالة سياسية جدلية سوف تكون موجودة فى التيمات الأساسية لأعماله التالية، مثل افتتانه بالغموض الاجتماعى للأديان الشعبية شبه الوثنية فى البرازيل. وقد أسس الفيلم لشهرة مخرجه باعتباره الشخصية الرائدة فى السينما الجديدة التى كان يتم صنعها ــ باستخدام تعبيراته ــ من خلال "فكرة فى الرأس وكاميرا فى اليد". وفى البيان الذى أصدره فى عام ١٩٦٥ بعنوان "جماليات الجوع"، كان روشا يرى أن أصالة سينمانوفو تنبع من كشفها عن أن "العنف ليس سلوكا طبيعيا لدى من يموتون جوعًا"، وأن "لحظة العنف هى اللحظة التى يدرك فيها من يقوم بالاحتلال وجود من يقع عليه الاحتلال". وطبقًا لذلك ، فإن جماليات الجوع تتوجه ضد قيم السينما الإمبريالية، وكانت النتيجة على يد روشا هى أسلوب يهجر الوضوح السردى لصالح تصوير العنف التعبيرى.

ومن خلال مزيج من التأثير الثقافى "لسياسات المؤلف" الفرنسية، وفكر تشى جيفارا وفرانتز فانون، فإن أسلوب أعمال روشا يحمل علاقة قوية مع كل من

جودار وبازوليني، بالمونتاج الخشن الحاد، واللعب الدائم على التناقضات المتحركة، وأحيانًا "ميزانسين" مسرحي، وفي حالة روشا، فإن ذلك بريختي في جانب منه، وطقسي من جانب آخر، ومتأثر بالعقائد الأفروبرازيلية من جانب ثالث. إن هذه الصفات وجدت أولاً في فيلم "إله أسود، شيطان أبيض" (١٩٦٤)، وهو قصة ذات مجاز كثيف حول زوج من الفلاحين في منطقة "سيراتو"، والعالم البرى لمنطقة شمال شرق البرازيل، ليتورط الزوجان مع قائد ديني يحمل رسالة إلى البشر (الإله الأسود) ثم مع عصابة (الشيطان الأبيض). ومع فيلمه "أرض في كرب" بعد ثلاث سنوات، حول روشا أرضه إلى المدينة والصراع حول السلطة السياسية في مجاز شديد الحيوية خلال انقلاب في أمريكا اللاتينية، وهو من أهم خصائص البرازيل في عام ١٩٦٤، والتناقضات لدى فنان ملتزم اجتماعيًا مدفوع إلى مواجهة أوهامه. ثم عاد روشا إلى منطقة "سيراتو" في فيلم "أنطونيو داس مورتيس" في عام ١٩٦٩ (وهو الفيلم الذي أطلق عليه روشا أصلاً "تنين الشر ضد القديس المحارب") وهو فيلم شديد الأسلوبية يقلب قواعد نمط الويسترن، والبطل الذي يحمل الفيلم اسمه قد ظهر قبل ذلك في فيلم "إله وشيطان" في الدور الأسطوري لقاتل العصابة والعامل الأجير لدى الكنيسة وأصحاب الأراضي. لكن الرمز في الفيلم السابق ينقلب هنا، فهنا روشا يمجد الحماس الثوري الذي يجمع اللصوصية الاجتماعية مع نشوة العقيدة الميسيانية.

وفي أعقاب الانقلاب الثاني في البرازيل في عام ١٩٦٨، تزايد القمع السياسي وذهب روشا إلى المنفى محتجًا، ويتفق معظم النقاد على أن فقدانه الاتصال مع الواقع البرازيلي قد أضعف أعماله. لقد صنع بالفعل فيلمين خارج البرازيل: "للأسد سبعة رؤوس" و"رؤوس مقطوعة"، والفيلم الأول مستوحى من دراسات فرانتز فانون حول الاستعمار، وقد تم تصويره في الكونجو برازافيل في عام ١٩٧٠، ويستكشف الجذور الإفريقية في الثقافة البرازيلية، لكن من خلال البناء المجازي الخاص بأسلوب روشا. أما الفيلم الثاني ، الذي تم تصويره في إسبانيا في

الفترة اللاحقة مباشرة، فيقوم ببطولته فرانشيسكو رابال فى دور الحاكم المحتـضر دياز الثانى، لكنه يبقى قطعة من الميثولوجيا الخاصة. أما الفيلم التسجيلى الطويـل "تاريخ البرازيل" (١٩٧٣) فيوحى لبعض النقاد بافتقاد الوضوح الأيديولوجى، بينما كان هناك فيلم صنعه فى عام ١٩٧٥ للتليفزيون الإيطالى باسم "كلارو" فشل فى أن يخلق أى انطباع. وعندما قام روشا بالتصالح مع الجنرالات، وعاد إلى البرازيـل فى عام ١٩٧٥، كان فيلمه الأخير "عمر الأرض" (١٩٨٠) مـذهلاً مـن الناحيـة البصرية، ويبشر بيوتوبيا تجمع بين الكاثوليكية والثورة والبدائية.

مايكل شانان

من أفلامه:

"الريح المتقلبة" (١٩٦٢)، "إله أسود وشيطان أبيض" (١٩٦٤)، "أرض فـــى كرب" (١٩٦٧)، "أنطونيو داس مورتيس" أو "تنين الشر ضد القـــديس المحـــارب" (١٩٦٩)، "رؤوس مقطوعة" (١٩٧٠)، "للأسد ســـبعة رؤوس" (١٩٧٠)، "تـــاريخ البرازيل" (١٩٧٣)، "عمر الأرض" (١٩٨٠).

توماس جويتيريز آليا

(١٩٢٨-   )

إن شهرة توماس جويتيريز آليا باعتباره المخرج الرائد فى كوبا لا تنفصل عن قصة الثورة الكوبية ومنظمة السينما الثورية و(إكياك) الذى أقيم فى زمن الثورة عام ١٩٥٩ ، والذى كان أحد أعضائه المؤسسين.

ولد آليا فى هافانا، ودرس القانون قبل أن يذهب إلى روما ليدرس الإخراج السينمائى فى "شينترو سبيريمنتالى، حيث قابل طالبًا سينمائيًا كوبيًا آخر هو خوليو جارسيا إسبينوزا، وكما حدث للسينمائيين الشبان الآخرين من أمريكا اللاتينية ، فإن الواقعية الجديدة الإيطالية قد ألهبت خيالهم الإبداعى باعتبارها الجماليات الأكبر ملاءمة لظروف بلدانهم. وعندما عادا إلى كوبا، اشترك آليا وإسبينوزا فى فيلم تسجيلى سرى حول عمال مناجم الفحم فى مستنقعات سيناجا جنوب هافانا يدعى "المنجم" (١٩٥٥) بالاشتراك مع بعض أعضاء ناد يسارى يدعى "عصرنا"، وتم القبض عليهما عن طريق شرطة باتيستا السرية، وتم منع عرض الفيلم. بعد أربع سنوات سوف يشترك الاثنان معًا مرة أخرى فى أول فيلم تسجيلى يتم صنعه بعد انتصار الثورة: "هذه الأرض أرضنا" (١٩٥٩) حول الحاجة إلى الإصلاح الزراعى. وبنهاية عام ١٩٦٠ أثار جارسيا إسبينوزا قضية شكل ملتزم من صناعة الأفلام يؤكد على القصور التجارى، فى قتال مثير للجدل باسم "من أجل سينما غير مكتملة"، وكان آليا هو الذى جسد فى أفلامه إنجاز "السينما غير المكتملة".

تنقلت أفلامه الروائية الأربعة الأولى بين دراما الواقعية الجديدة والكوميديا، فبعد فيلم "تاريخ الثورة" (١٩٦٠) جاء فيلم "اثنا عشر كرسيا" (١٩٦٢)، وهو النسخة الكوبية من الكوميديا الساخرة الشهيرة لإلف وبيتروف حول الثورة السوفيتية، ثم جاء فيلم "كومبايت" (١٩٦٤) وهو دراما عن التخلف فى هايتى، ومن

تمثيل مواطنى هايتى الذين يعيشون فى كوبـا، ثـم الكوميـديا الـسوداء "مـوت بيروقراطى" الذى أسس اسم آليا فى الخارج عندما حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى كارلوفى فارى فى عام ١٩٦٦. ثم جاء فى عام ١٩٦٨ الفـيلم الـذى كانت أصالته فى الشكل والمضمون هى التى أعطت معنى جديدًا تمامًـا للـسينما السياسية: "ذكريات التخلف" حيث يتم تخفيف شكوك واغتراب مثقفى البرجوازيـة فى نفس الوقت الذى تقدم فيه تعليقًا على التقلبات الاجتماعية التى تحدثها الثورة.

وبدءًا من هذه النقطة ، فإن كل أفلام آليا تقريبًا جمعت إمـا بـين موقـف تجريبى تجاه اللغة السينمائية، أو روح الارتجال فى التكنيك، مـع موقـف نقـدى مستقل تجاه الواقع. وكان فيلمه "النضال الكوبى ضد الشياطين" (١٩٧١) الأول من فيلمين تاريخيين حول التعصب الدينى، ويدور فى منتصف القرن الـسابع عـشر، بينما كان الفيلم الثانى "العشاء الأخير" (١٩٧٦) يدور فى نهاية القرن الثامن عشر. كان الفيلمان يعتمدان على أحداث تاريخية، ويشكلان نماذج مـن مهمـة ورسـالة السينما فى إعادة رواية التاريخ. أصبح الفيلم الأول ضمن عملية متـضمنة حـول المعتقدات السياسية الحديثة، وأكثر أعمال آليا تجريبية، وأول فيلم له يقوم بتصويره ماريو جارسيا جويا، الذى شاركه فى كل أفلامه بعد ذلك. أما الفيلم الثانى فمعالجة ساخرة حادة حول النفاق واحتفاء بالنزعة الأفروكوبية، مـع أداء رائـع للممثـل التشيلى نيلسون فيلاجرا. وفى فيلمه "الناجون" (١٩٧٨) كوميديا سـوداء أخـرى، وموضوع السخرية هو عقلية هؤلاء الذين يعارضون الثورة، وسياسـة الانعـزال. وبعد خمس سنوات، وفى فيلم "للهدف مباشرة"، حول آليا عدسـته المكبـرة إلـى ادعاءات وتناقصات ذاته وزملائه، فى حكاية تتـضمن مفارقـة سـاخرة حـول سينمائيين كوبيين.

وفى فيلم "خطابات من المنتزه" (١٩٨٨) الذى يعتمد على قـصة لجابرييـل جارسيا ماركيز سمح آليا لنفسه بصنع فيلم تاريخى رومانسى بلا ظلال سياسـية، وهو قصة حب بسيطة ومشوقة تدور فى مدينة صغيرة من مقاطعة ماتانزاس فـى

بداية القرن. لكن النقاد الذى أوحوا بأن أزمة كوبا السياسية قد أخرست حتـــى روح آليا النقدية، قد تم تصحيح موقفهم مع فيلم "الفراولة والشوكولاتة" (١٩٩٣) حيـــث تدور قصة صداقة بين مصور فوتوغرافى شاذ وعضو شباب من الشيوعيين، وهو الفيلم الذى يحتوى على نقد قوى صريح للتعصب السياسى الدوجماطيقى، وهو فيلم يمثل ذروة القوة لدى آليا.

مايكل شانان

من أفلامه:

"اثنا عشر كرسيًا" (١٩٦٢)، "كومبايــت" (١٩٦٤)، "مــوت بيروقراطـــى" (١٩٦٦)، ذكريات التخلف" (١٩٦٨)، "النضال الكوبى ضد الــشياطين" (١٩٧١)، "العشاء الأخير" (١٩٧٦)، "للهدف مباشرة" أو "حتـــى نقطـــة محـــددة" (١٩٨٣)، "الفراولة والشوكولاتة" (١٩٩٣)، "جوانتاناميرا" (١٩٩٥).

خاتمة

مفاهيم جديدة للسينما

بقلم: جيفرى نوويل سميث

كما تغيرت السينما، فقد تغيرت الأفكار التى كان يتم بها مناقشة السينما والكتابة عنها. وكانت هناك فى الستينيات والسبعينيات ثورة فى النقد والنظرية السينمائيين. وقد بدأت فى عالم المجلات المتخصصة، لتنتقل لتؤثر فى كتابات الصحفيين والأكاديميين حول السينما، ولتؤثر فى العديد من عناصر صناعة الأفلام، ليس فقط على الهامش وإنما فى التيار الرئيسى أيضًا.

وكمثل أى ثورة، فإن تأثيراتها لم تكن قابلة للتراجع جزئيًا. فالرؤى الأكثر شجاعة فى الكتابة الجديدة فشلت فى أن تجد قبولاً عامًا، بينما أصبح العديد من الأفكار الراديكالية الأصيلة روتينية وأكاديمية مع اتساع الدراسات السينمائية فى الجامعات، ومع التفاؤل المتأرجح بين الدراسة الأكاديمية والعالم الخارجى.

ولكى نفهم الثورة فربما كان من الملائم تقسيمها إلى عدد من المراحل المتميزة ، ولكن المتراكبة. وكلما كانت كل مرحلة يتم تماسكها فقد كان من الممكن إما البناء فوق إنجازاتها أو رفض حدود قيودها للاتجاه إلى طريق جديد. لكن الأحداث لم تسر دائمًا بدقة فى النظام المقترح هنا، كانت هناك نزعات أخرى فاعلة، لكن التقسيم إلى الثلاث أو أربع مراحل يوضح منطقًا محددًا يبدو ـ فى عصره ـ مجموعة مشوشة مضطربة من التطورات.

بدأت المرحلة الأولى فى الستينيات، وتضمنت إعادة تقييم عامة للقيم الفنية لسينما التيار السائد، وهوليوود بوجه خاص، مع التأكيد على إسهام "المؤلف" المفرد، والامتداد الكبير لحدود ما يمكن أن يعتبر فنًا سينمائيًا. لقد تبع ذلك فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات نقد متأثر بالماركسية لهذه السينما ذاتها، مع التقليل من أهمية دور الفنانين كأفراد، ورؤية السينما كبناء أيديولوجى ضخم يحتوى على تصدعات مثيرة للاهتمام، لكنها لا تبدو كافية أبدًا لتحدى الطبيعة

الأيديولوجية العامة للسينما ككل. وبذلك فإن تحليل العمليات الأيديولوجية للسينما أنتج بدوره تطورين متناقضين. فقد أدى قبول النقد الأيديولوجى إلى أفكار عن "سينما مضادة"، وممارسات ثورية تدميرية داخل التيار السائد، كطريقة للهروب من عملقة هوليوود وموسفيلم. لكن مدرسة أخرى فى الفكر ظهرت على نحو متزايد لكى تؤكد على أن الصدوع كانت ــ فى النهاية ــ أكثر أهمية من البناء العملاق، وأن إدراك الأفلام هو عملية معقدة ومفتوحة أكثر مما كان النقاد الإيديولوجيون يصرون.

قبل الثورة

إن أكثر ما كان يعتبر من نظرية السينما فى الأربعينيات والخمسينيات كان يتألف من افتراضات أعيد النظر فيها حول فن السينما، وكانت موروثة من جماليات فترة السينما الصامتة. كان قلب هذه النظرية هو مفهوم تخصص السينما فى الصورة، سواء كوحدة أو فى تجاورها مع الصور الأخرى من خلال المونتاج. إن الاختلاف الرئيسى فى الرأى كان متعلقًا بالوضع الذى يمنح للصورة الفوتوغرافية. وكان بعض الكتاب (والسينمائيين) يرون أنها قادرة على أن يتم التلاعب بها لذلك فإن فن السينما يتكون من الدرجة التى يمكن بها تحويل الصورة لكى تصنع معان وتأثيرات جديدة، بينما كان آخرون يحددون اختلاف فن السينما فى خضوعه لمتطلبات الواقع كما تقتنصه الكاميرا. وكان الصوت يعتبر إمكانات مضافة لكى يتم تضفيره مع القيم الأساسية للصورة، ولكن أيضًا ــ فى رؤية بديلة ــ لكى يساعد السينما على أن تفى برسالتها المتضمنة فى الواقعية. وكانت نظرية السينما متوجهة إلى حد كبير تجاه الممارسة الفنية، وإلى فكرة صنع الأفلام ــ بشكل ضبابى ــ على نحو أكثر فنية. لقد كان التأكيد يتركز على المؤثرات التى يريد السينمائى أن يضعها، أكثر من قراءة المتفرج لها.

كانت نظرية السينما بالحالة التى وجدت عليها فى الخمسينيات تميـل إلـى تفضيل نوع محدد من الأفلام، إما تلك الأفلام الفنية الواعية بذاتها، أو تلـك التـى تستخدم الواقعية المفترضة للصورة الفوتوغرافية لتحقيق أثر نفسى أو اجتمـاعى. ولم يكن لدى النظرية الكثير لكى تقوله حول الأغلبية العظمى مـن أفـلام التيـار الرئيسى التى لم تكن فنية على نحو ظاهر، أو لم تكن واقعية بالمعنى الحرفى. لقـد أعجب النقاد بأورسون ويلز وفورد، لكنهم لم يعجبوا بهوكس أو بريمينجـر. ولأن الفردية كانت تولى الاهتمام الأكبر، وكان يعتقد أن نظام الأستوديو يفضل التكـرار والتوليفة أكثر من الأصالة، فإنه كان يتم تجاهل خصائص الأنماط الفيلمية. لـذلك فإن مرحلة أولى من الثورة النقدية والنظرية تشكلت من خلال التأكيد على الأنماط الفيلمية بشكل عام، وعلى المخرجين الذين يعملون داخل إطـار الـنمط الفيلمـى، والذين صاغوا من خلالها فرديتهم. إن تلك الرؤية جلبت معها من ناحية اعترافـًا بثراء تيمات أفلام هوليوود بشكل عام، ومن ناحية أخرى بالقيم الأدق "للميزانسين" الموجودة فى أعمال مخرجين عملوا فى ظل نظام الأستوديو دون ادعـاءات فنيـة ظاهرة. ومع ذلك لم يمر وقت طويل حتى تم اكتشاف أنه توجد حدود داخـل هـذا النظام، ليس فقط فيما يتعلق بالفردية، ولكنها تمتد إلى نطاق الأفكار التـى يمكـن التعبير عنها.وإن الإفراط المتحمس فى التقدير والتفـسير يمكـن أن تجـده فـى "كراسات السينما" و"موفى"، ومجلات أخرى أفسحت مجالاً أمام تقييم أكثر رزانـة لما كان مخرجو هوليوود قادرين أو غير قادرين على تحقيقه.

فى مقال مهم بعنوان "حكايات الصوت والغضب" نشرت فى المجلة البريطانية "مونوجرام" فى عام ١٩٧٢، حاول توماس إلساسيرأن يضع المكتسبات التى حققها النقد المعاصر لكى تتكامل مع إطار ثقافى أكثر اتساعًا، ولكى يوضح أن ميلودراما هوليوود فى الخمسينيات كان يتم تشكيلها من خلال افتراضات أيديولوجية سائدة، تتضمن استيعاب فرويد. ومع ذلك، فإنه فى الوقت ذاته كانت "كراسات السينما" ذاتها قد تحركت لتصبح تحت تأثير الفكر الماركسى والتحليل النفسى والبنيوية، بينما كانت تتوجه إلى موقف سياسى راديكالى مع انتفاضة مايو ١٩٦٨، لقد طفت التأثيرات الجديدة فى بريطانيا فى مجلة "سكرين" منذ عام ١٩٧٤، وتنتشر من هناك إلى الولايات المتحدة حيث تبلورت لفترة فى صياغة أكاديمية صارمة.

لقد رأى كتاب "كراسات" و"سكرين" السينما بشكل عام، وهوليوود بشكل خاص، كنموذج على الأيديولوجيا البرجوازية، سواء فى المضمون أو الشكل. ولكن على عكس بعض الماركسيين قبل ذلك أو منذ ذلك الحين، فقد كانوا أقل اهتمامًا بشجب الأيديولوجيا البورجوازية، وأكثر اهتمامًا بالكشف عن تناقضاتها، والعلاقات المركبة بين المحددات الاقتصادية والبناء الفعلى للمعنى داخل الفيلم. وفى تحليل شهير لفيلم جون فورد عن سيرة الحياة "مستر لينكولن الصغير" (١٩٣٩)، فإن محررى "كراسات" أكدوا على الطريقة التى لم يستطع بها الفيلم أن يستجمع تعبيرًا خالصًا عن الأيديولوجيا ــ سواء كانت مقصودة بواسطة الأستوديو، أو تم إملاؤها بشكل عام بسبب أزمة الرأسمالية خلال فترة الكساد، ومحاولتها إعادة البناء من خلال مشروع "الصفقة الجديدة" لروزفلت. لقد أكد نقاد "كراسات" أنه على النقيض، فإنه كانت تناقضات بين السياسات الظاهرية للفيلم وإسهام فورد كمخرج، لكن الطريقة التى يقوم بها الفيلم ببناء المعنى تعوق أية ترجمة آلية

لمشروع أيديولوجى إلى صيغ سينمائية. إن المعنى فى السينما معقد ومحفوف بالمخاطر فى آن واحد أكثر من كونه تفسيرات ماركسية مباشرة، كما أن له علاقة بالطريقة التى يشرك فيها الفيلم متفرجه كموضوع أكثر من الانخراط فى المضمون فى حد ذاته.

التحليل النفسى

ومن أجل تفسير الطريقة التى يشرك فيها الفيلم متفرجه، فإن كتاب "كراسات" و"سكرين" تحولوا إلى التحليل النفسى، وخاصة قراءة فرويد من خلال الكاتب الفرنسى جاك لاكان. ولكن بينما كان لاختيار مدرسة ماركسية بعينها ــ عند لويس ألتوسير ــ العديد من التأثيرات الإيجابية على المشروع النقدى ؛ لأن ألتوسير ينكر على نحو خاص الاكتفاء الذاتى للماركسية، ودعا بدلاً من ذلك إلى تفاعلها مع تيارات أخرى، فإن اختيار لاكان كان مثيرًا للجدل، فهو كاتب مشهور بصعوبته، كما أن الفرق بينه وبين المدارس التقليدية للتحليل النفسى فرق غامض. وفى الأساس ، فإن ما أخذه أصحاب النظرية السينمائية من لاكان، ولم يكونوا يجدونه لدى أحد آخر، كان الشعور بمراوغة معرفة وإدراك الذات، والطريقة التى تتشكل بها الذات من خلال دوافع غريزية من جانب، وعلاقتها بالمعنى الذى تتيحه لها اللغة وبناء الرؤية من جانب آخر. ومن هنا شكلت نظرية السينما فكرة الذات المتفرجة ووضعها من خلال العملية السينمائية والميكانيزمات الخاصة مثل المونتاج المتوازى، ولقطة وجهة النظر، وبذلك فإنها تدفع إلى طريقة محددة فى قراءة الفيلم وقبول شروطه. وهكذا (فى نسخة أكثر تطرفًا) فإن الفيلم ذاته ليس مجرد أيديولوجيا برجوازية فى حد ذاته، ولكن الطريقة التى يفرض بها على المتفرج وضعًا معينًا هى إما رؤية عصابية أو منحرفة. وفى مجال الممارسة، وحيث إن الأيديولوجيا تحتوى على تصدعات وتناقضات، وتختلف من فيلم إلى آخر، فإن الأفلام المختلفة، والأساليب السينمائية المختلفة، تفتح المجال واسعًا أمام

أوضاع المتفرج. وعلى سبيل المثال، فبينما قد تفرض أفلام ستيرنبيرج على المتفرج، بصرف النظر عن نوع جنسه، التجارب الفيتيشية لجسد المرأة، فإن هذا لا ينطبق تمامًا على الأفلام الأخرى، وبينما قد يؤدى استخدام مونتاج اللقطة واللقطة العكسية فى معظم الأفلام إلى التوحد اللاإرادى للمتفرج مع الأبطال، فإن أفلام بريسون التى لا تستخدم هذا البناء فى التوليف تسمح للمتفرج بقدر أكبر من الحرية فى اختيار موقعه. لذلك ، فإن من الممكن ــ من وجهة نظر لاكان ــ انتقاد الأعمال الأيديولوجية للسينما واقتراح بدائل.

البنيوية والسيميوطيقا

لو كان التحليل النفسى تبعًا لمنهج لاكان يقدم نظرية حول كيف يعمل معنى الفيلم على المتفرج، فإنه يجب أولاً إظهار أن الأفلام هى وسائط تحمل المعنى. وبينما هو واضح بما فيه الكفاية أن الأفلام تعطى نوعًا ما من المعنى إلى متفرجيها، فإنه ليس من المؤكد بأية حال أن الأفلام تعمل من خلال بناء من الإشارات يمكن تحليله بنفس الدقة التى يمكن تطبيقها بواسطة اللغويين على اللغة اللفظية. وإن خطوة حاسمة فى اتجاه يشبه علوم اللغويات فى فهم السينما جاءت مع نشر كتاب رولان بارت فى عام ١٩٦٤ "عناصر السيميولوجيا". إن بارت يسير على نفس خط التفكير الذى عبر عنه لأول مرة عالم اللغويات السويسرى فيرديناند دى سوسير فى بداية القرن، ليقترح بارت أن اللغة اللفظية كانت مجرد حالة خاصة (وإن كانت حالة مميزة) لشفرة من علامات تستخدم لكى تنقل المعنى. إن فكرة التعامل مع السينما كلغة كانت قد بدأت فى العشرينيات والثلاثينيات، لكنها أخفقت بسبب الصعوبة، وأحيانًا بسبب عدم جدواها، فى أن تضع قواعد لغوية محددة للأدوات السينمائية (على سبيل المثال، فإن القطع يشبه الفاصلة، والاختفاء يشبه الفاصلة المنقوطة.. الخ). وما كان بارت يحاول إثباته هو التوازى بين اللغة ونظم التواصل أو الإشارات التى تعمل أساسًا على مستوى مجموعة قليلة من السمات

العامة الضرورية للتواصل الذى يعتمد على بناء [من هذه العلامات]. وعلى هذا المستوى فقد كان ضروريًا فقط أن تكون هناك مجموعة مشفرة من العناصر يمكن أن توضع فى مواضع معنية خلال عملية التواصل، ونظام ــ أو ما يشبه علم النحو ــ يمكن أن توضع فيه هذه العناصر، وإن الطريقة التى يمكن بها نقل المعنى ــ سواء بالتصريح أو التضمين، برموز تقليدية أو تشابه أيقونى ــ تعتمد على الصفات الخاصة بالنظام موضع الدراسة.

ويمكن رؤية سيميولوجيا بارت كجزء من مشروع بنيوى أوسع، مرتبط باسم عالم الأنثربولوجيا كلود ليفى شتراوس، الذى تعامل مع الحضارة البشرية باعتبارها كلاً واحدًا، من الأسطورة إلى الشعر إلى موضة الأزياء ــ على أساس من بناء ضمنى للمعنى. وكان لذلك تأثيره على نظرية السينما فى الستينيات، خاصة فى تحليل الأنماط الفيلمية مثل الويسترن. لكن التطبيق الرئيسى للسيميولوجيا (أو السيميوطيقا كما أطلق عليها فيما بعد) كان محاولة بدأها كريستيان ميتز لكى يرسم خريطة السمات الإشارية للسينما ــ استخدامها للصور، الكلمة المنطوقة والمكتوبة، الموسيقى، الصوت الطبيعى ــ بطريقة علمية كاملة بقدر المستطاع. وبالحكم عليها من خلال معايير اللغويات، لكن المشروع لم يحقق إلا نجاحًا جزئيًا، فالطبيعة السائلة المتدفقة ومتعددة الأشكال "للغة" السينمائية، وصعوبة تحديد الوحدات الرئيسية التى تعمل بها، يعنى أن النتائج التى تم التوصل إليها نتائج مؤقتة، لذلك فإن العديد من الذين مارسوا فى الفترة التالية هذا المنهج انسحبوا من السعى المنهجى إلى تناظر سيميوطيقى بين السينما واللغة، ليقتربوا من دراسة بديلة تعرف باسم البراجماطيقا، التى تتعامل مع أشكال للتواصل أقل بنائية وأكثر ارتباطًا بالسياق.

وعلى الرغم من هذه الإخفاقات، فإنه كان للسيميوطيقا تأثير حقيقى على الكتابة حول السينما، ليس فى نظرية السينما فقط ، ولكن على الخطاب النقدى المعتاد أيضًا. ومن بين تأثيراتها جذب الانتباه إلى كمون المعنى فى تفاصيل عبارة

أو إيماءة، وهى تفعل ذلك لأنها تحليلية، من وجهة نظر المتفرج الذى يقرأ الفيلم، أكثر من كونها من وجهة نظر صانع الفيلم، وقد أثبتت قدرة على التطبيق خاصة فى فك شفرات رسائل وسائل الاتصال الروتينية السائدة على شاشة التليفزيون. وفى نفس الوقت فإنها تخفق تمامًا فى تحديد الوحدات الصغرى المراوغة للغة السينمائية، بينما تشجع على التركيز على وحدات أكبر من البناء الفيلمى، خاصة فى تحليل السرد. إن الأفكار البنيوية والسيميوطيقية (المستقاة فى هذه الحالة ليس من لغويات سوسير، وإنما من الشكليين الروس فى العشرينيات) حول المعنى يتم الإفصاح عنها عن طريق السرد، وقد أثبت فائدتها فى توضيح البنى العميقة (والأوديبية القوية عادة) التى تكمن فى أشكال عديدة من السرد الجماهيرى، من "بامبى" وحتى" الشمال عن طريق الشمال الغربى" و"حرب النجوم".

السينما المضادة

إن فكرة أن معظم الأفلام تعمل بنفس الطريقة، لتربط المتفرج بمجموعة معينة من المعانى المحددة أيديولوجيا، ساعدت على الإسراع فى البحث عن شروط سينما مضادة يمكن أن توصل معان مختلفة، وتمنح المتفرج طيفًا واسعًا من المواقع يمكن له أن يختار من بينها. إن تأثيرًا محوريًا هنا هو المسرح الملحمى لبرتولت بريشت، الذى يهدف إلى جذب المتفرج بوسائل تتحاشى أى توحد مع الحدث أو الشخصيات. وكان من الأمور الجوهرية بالنسبة لبريشت وممارسته المسرحية فكرة أن المتفرج يجب ألا يفقد أبدًا الإحساس بأنه يتفرج على عرض، يسمع ويرى الممثلين وهم يؤدون فوق مساحة مسرحية. ومثلما دافع بريخت عن "التغريب" [أو وجود مسافة عاطفية] بين الممثل والمتفرج، فقد كان الشكليون الروس فى العشرينيات قد حددوا شكلاً مماثلاً من "خلق ما هو غريب" فى الفن والأدب، ويرونه أحيانًا لمسة مميزة للفن بشكل عام، وأحيانًا أخرى كتأثير يجب على الفنان أن يهدف إليه.

ومن خلال التقاط هذه الأعمال السابقة، فإن عددًا من صناع الأفلام وأصحاب النظريات السينمائية قاموا فى أواخر العشرينيات بصياغة مجموعة من العمليات يمكن أن تساعد السينما على أن تتوجه إلى المتفرج بطريقة غير مضللة، وقاد مخرجون مثل جودار وشتراوب هذا الطريق، لكن تضمينات ما كانوا يصنعونه تم التعبير عنه فى كتابات مثل بيتر وولين "السينما المضادة: ريح الشرق" (١٩٧٢) الذى أخذ اسم أحد أهم أفلام جودار وأخذ يعدد العمليات التى استخدمها فيه كما قدم نقدًا عامًا لقابلية هذه العمليات على التطبيق. وبينما وجد وولين أن هناك العديد من الأمثلة فى فيلم "ريح الشرق"، خاصة فى رفضه الدائم أن يجذب المتفرج إلى الادعاء بأن المشهد الذى يراه حقيقى وأنه من أجل ذلك يجب اعتباره تعبيرًا عن الحقيقة، لكنه حذر أيضًا من عدوانية جودار تجاه المتفرج ورفضه أن يقدم له متعة بديلة عن التوحد. ولسوء الحظ، فإن هذه الكتابات ومثائلها ذهبت دون أن يلتفت إليها أحد من الأجيال اللاحقة من النقاد والسينمائيين، المهتمين بمقاومة إغراءات السينما التقليدية، وهى المقاومة التى تقودهم إلى إنكار أى شكل من أشكال المتعة من جانب المتفرج. ولفترة من الزمن خلال السبعينيات، كانت السينما التى سوف تكون سياسية، ، والطليعة الفنية، يعانيان من التضخم الزائد فى النظرية مما جعلهم غير جماهيريين إلى حد كبير.

النزعة النسوية

لعل أكثر الاستخدامات فائدة فى النظرية الجديدة، كانت هى النزعة النسوية، لقد كان النقد الموجه لفترة طويلة إلى سينما التيار السائد من جانب النسويين (مع نقد مواز من الأقليات العرقية أو الجنسية) يركز على الأشياء الواضحة مثل الصورة النمطية السلبية للشخصيات النسائية، وصورة المرأة كشقراء غبية، أو مستهترة، أو عجوز نكدية ـ وكلها كانت ترى كوسيلة لوضع النساء فى مكانهن داخل المجتمع الأبوى. ولكن سرعان ما بدأ أيضًا الادعاء بأن هناك ما هو أخطر

من الوضع التابع للمرأة داخل المجتمع، والطريقة التى كان ينعكس بها هذا الوضع ويتعزز فى أفلام بعينها. وإن كاتبات نسويات مثل كلير جونستون وبام كوك ولاورا مولفى حاولن إثبات أن السينما ككل بعيدة تمامًا عن المساواة فى تصويرها للنساء وللعلاقات الجنسية، ليس فقط لأن معظم الأفلام تأخذ شكل العلاقة الرومانسية بين الرجل والمرأة، لتنتهى فى سردها بوضع المرأة فى مكانها النسبى بالنسبة للرجل (وهو ما ينطبق على معظم الأدب الكلاسيكى أيضًا)، ولكن وسيلة التجسيد تضع نمطًا من التوحد يجعل الوضع الذكورى هو المسيطر. إن أفلام الأكشن ترتبط بالذكورة، وأجساد النساء تستخدم للعرض المبهر لكى تكون موضوعًا لتحديق الرجل ورغبته ـ وهى عملية سائدة وثابتة إلى درجة أنها تتفوق على أى تعويض عن طريق صنع شخصيات نسائية قوية أو حلول سردية تفوز فيها المرأة من خلال عدم هزيمتها.

إن هذا الوضع له تضميناته ليس فقط فى قراءة سينما التيار السائد، ولكن أيضًا فى صنع السينما النسوية، وفكرة السينما المضادة النسوية. لقد تعقد الوضع هنا عن طريق اكتشاف أنه ليس كافيًا المراوغة فى سرد القصة (ومخاطرها التى تستتبعها من عرض جسد المرأة للفرجة) من أجل الحقيقة. لقد كانت الصورة الحقيقية التسجيلية فى طريقها إلى أن تتلوث بالصورة الروائية، وأن تغطيها المواضعات التى تآمرت لكى تجعل النساء غير مرئيات خلال التاريخ. لهذا فإن عدم التقاط طرق التجسيد التاريخية أصبح مهمًا بقدر أهمية مقاومة إغواء الصورة الروائية. ومع ذلك فقد مالت معظم السينمائيات إلى التكيف مع المتفرج أكثر من بعض السينمائيين الرجال، وسادت الحاجة السياسية إلى إيجاد حلفاء أكثر، وهى حاجة أكثر أهمية من إجبار المتفرج على قبول أفكار الفنان فيما يشكل عملاً تفكيكيًا ملائمًا.

وفى الثمانينيات استمرت نظرية السينما النسوية فى التقدم. إن التذبذب المركب فى كون المتفرج امرأة، ومتع النساء التى تتيحها السينما لهن، أصبحت موضع الاهتمام الرئيسى، وهو ما أدى إلى معالجة أكثر تعاطفًا للميلودراما

وصورة المرأة، وإلى الإقرار بأن انتشار التنكر فى صورة نسائية ليست كلها أمورًا سلبية خالصة. وفى نظرية السينما النسوية، كما فى مجال آخر، يكون التأكيد على ما يقرأه المتفرج بين السطور، أو بتحفظ وشك، مع تأكيد أقل على البناء الأيديولوجى الذى يوكل للمرأة والأنوثة مهام الخضوع الحتمى.

الانحراف والإثم الجنسى

كان من المحورى للنظريات الجديدة فكرة أن السينما ميكانيزم يضع الرغبات فى موضع الفعل ويحاصرها فى الوقت ذاته. إن هذا فى حد ذاته ليس اكتشافًا جديدًا، كما أن تطبيقاته لا تقتصر على السينما. فالتدفق والحصار، الإحباط والإشباع، هما من العناصر الأساسية فى الشكل (أو البناء) الموسيقى، والنظرية السردية كانت تصر دائمًا على أن السرد يتقدم من خلال حركة من النظام إلى الفوضى، ثم إلى تأسيس نظام جديد – كما أن مضمون السرد يرى أيضًا على النحو التقليدى كتحد للرغبة وتشكيلها من أجل مصلحة التماسك الاجتماعى، مع علاقة الحب بين طرفين، والزواج، والإنجاب كهدف صريح أو متضمن فى القصص عبر العالم، كما يعتبر الحب المحرم والمثلية الجنسية تهديدًا يجب الاحتراس منه.

إن الحب بين الرجل والمرأة فى الأفلام – أكثر من أى مكان آخر – يعتبر هو العلاقة المعيارية، وفى نفس الوقت يبدو إغراء الانحراف قويًا. فالسينما فن لذائذى كان لفترة طويلة مقيدًا لكى يتلاءم مع الترفيه لكل أفراد الأسرة – وكان هدف الجهاز الضخم للرقابة والتحكم فى السينما هو تنظيم صور الجسد البشرى، سواء فى حركته أو فى أوضاع ثابتة، لأنه يوحى طوال الوقت بإمكانية التحريض على الرغبة الجنسية.

ومع ذلك، فإنه لا يوجد شيء طبيعي حول معيارية السينما، كما أنها لا تتحقق بهذا القدر من السهولة واليسر. ولم يكن النقاد الشواذ مقصرين في إدراك ذلك الأمر، فأيًا ما كانت معيارية السطح الظاهري للفيلم، فإن المثلية الجنسية لا يتم حذفها تمامًا، بل تبقى حاضرة تحت السطح في أعمال مخرجين متفرقين مثل إيزنشتين أو فيسكونتي أو هوكس. إن هذا يثبت أنه مجال خصب للبحث، حيث إن النقاد الشواذ تم تحجيمهم من خلال السؤال (الذي أثبت أنه صعب في الإجابة عنه بشكل مدهش) حول كيف يمكن للمثليين أو النشاط المثلي الجنسي أن يتم التعبير عنه بشكل له مواضعاته في السينما. وكان ظهور مفهوم جديد ومتسع في الثمانينيات حول "سينما منحرفة" قد ساعد النقاد على أن يجمعوا في مجال واحد عددًا كبيرًا من ظواهر المثلية الجنسية في السينما، من الصريحة إلى المتضمنة، ومن البورنوجرافي إلى أكثر أشكال التيار السائد احتراما، وجميعها يمكن رؤيته باعتباره تحديًا للنموذج المعياري للعلاقة بين الجنسين.

وكان الظرف الجوهري لظهور "السينما المنحرفة" هو التحرر والانفتاح للسينما اللذين حدثا في أمريكا وأوروبا واليابان منذ أواخر الستينيات، والحركات السياسية المساعدة التي ازدهرت في الوقت ذاته. لقد ظهرت إلى الوجود سينما جديدة، تتراوح بين أفلام الحملات، إلى قصص الحب بين الشواذ الرجال أو النساء التي ظهرت في أفلام التيار السائد التي ضمت في موضوعها علاقات جنسية منحرفة. لقد بدأت عناصر من المضمون المثلي الجنسي في الظهور بشكل أكثر جرأة في أعمال المخرجين الأوروبيين المشهورين مثل فيسكونتي خاصة في "لودفيج"، وبازوليني في "ألف ليلة وليلة" (١٩٧٤) وفاسبيندر في "فوكس وأصدقاؤه" (١٩٧٤)، في الوقت الذي أسس فيه المخرج الشاب بيدرو ألمودوفار شهرته في فيلم "قانون الرغبة" (١٩٨٧) حول السخرية المتعمدة من مواضعات النوع الجنسي. ولفترة طويلة ظلت هوليوود خجولاً، وربما كان "كاباريه" (١٩٧٢) لبوب فوسي هو الاستثناء الشجاع المبكر، وحتى في التسعينيات فإن فيلمًا مثل "إيداهو الخاص

بى" (١٩٩١) لجاس فان سانت يوجد فقط على هامش التيار الرئيسى الذى يتناول قصصًا مأمونة وغير لذائذية مثل "فيلادلفيا".

ومع ذلك فإن السينما المنحرفة تغطى مجالاً أوسع من مجرد أفلام المثليين الجنسيين أو المثلية الجنسية، فهى تشمل النصوص الفرعية الإيروتيكية المثلية داخل أفلام عادية، وظاهرة "التنكر" فى زى النساء المهمة، والقراءات غير المعتادة الأخرى للأفلام من مختلف الأنماط. فهى إذن تشير إلى صفات نصية للأفلام، وإلى الطريقة المعيارية للعلاقة بين الرجل والمرأة، وإن هذه الطريقة يمكن قلبها وتدميرها فى كل الأماكن غير المتوقعة، وتطرح أسئلة حول استقبال الجمهور لذلك، والتوجه إلى الجمهور الملائم لكل فيلم. وفى هذا المجال فإن الفكرة التى تمثل التحدى هى أن يكون المعنى موجودًا دون مواربة فى الفيلم، على الرغم من أن العديد من الأفلام تطرح إمكانية قراءتها باعتبارها تتضمن علاقات شاذة ، لكنها تترك القرار فى يد المتفرج لكى يقرأ النص على هذا النحو، وأن يستقى منها متعًا خاصة وغير معتادة.

الاستقبال

إن أنصار السينما المنحرفة ليسوا وحدهم الذين يؤكدون على أهمية المتفرج فى تقرير ماذا يعنى الفيلم بالنسبة له. لقد حاول النقاد النسويون أن يؤكدوا على أن وضع المرأة كمتفرجة كان ثابتًا كما أصر على ذلك بعض الكتاب البنيويين، بينما أخطأت محاولات شجب الصور النمطية الرجعية والعنصرية فى أفلام هوليوود مثل سلسلة سيلفستر ستالونى "رامبو"، أخطأت فى حقيقة أن جزءًا من الجمهور الذى يتم تصويره على نحو نمطى سلبى قد وجد طريقته الخاصة فى الاستمتاع بهذه الأفلام وإسقاط هذه النمطية من حسابه. إن قدرة المتفرج على تقرير قراءته الخاصة للأفلام أصبحت مركزًا مهمًا للاهتمام خلال الثمانينيات، واستمدت الدعم

من النظريات الأكثر مرونة حول المعنى، المرتبطة بالمفكرين "ما بعد الحـداثيين" مثل جاك ديريدا وجان بودريلار، بالإضافة إلى الدراسـات التـي أجريـت علـى الجمهور، والتي أظهرت فروقًا واسعة في الفهم بين العناصر المختلفـة للجمهـور الواسع. وفي نفس الوقت، فإن الجمهور ذاته قد أصبح منقسمًا على نحـو متزايـد، ولم يعد الأمر كما كان عليه في المرحلة الكلاسيكية، فالأفلام التـي تطمـح إلـى التوجه لجمهور أوسع يجب أن تسمح بكل أنواع القراءات لها من جانب المتفـرج. وفي هذا المجال فإن السينما قد أصبحت ما بعد حداثيـة ؛ لأن الجمهـور جعلهـا كذلك، مع أفلام مثل "آخر أبطال الأكشن" (١٩٩٣) الذي يتعمـد التلاعـب علـى استعداد الجمهور للتحول من طريقة في الاستقبال إلى طريقة أخرى.

الدراسات السينمائية والقواعد

مع التوسع في الدراسات العليا وتأسيس مناهج جديدة للدراسات الـسينمائية، فإن مكان الكتابات المنهجية والجادة كان يميل إلى التحول بعيدًا عن العـالم غيـر الرسمي لعشاق السينما ليدخل في البيئة الجامعية ذات الأنظمة الأكاديمية. لقد كـان هذا نعمة ونقمة في وقت واحد، فعلى الجانب الإيجـابي، كانـت كتابـة التـاريخ السينمائي تصبح أكثر تعقيدًا بشكل متزايد ، وتعتمد على مصادر أفضل، ليس فقط لأن مؤرخي السينما تمتعوا بفرص كاملة لممارسة حرفتهم، لكنهم كـانوا قـادرين أيضًا على الاعتماد على التطورات الثقافية فيما يتعلق بفروع الدراسـة ومناهجهـا مثل التاريخ الاقتصادي والثقافي. لقد كانت الآفاق الأوسع للدراسة، المدعومة بعمل مفصل على مجموعة متنوعة من المصادر، تعني أن مكان السينما في ثقافة القرن العشرين وفي عالم الاقتصاد الرأسمالي أصبحت مفهومة أكثر مما كانت عليه قبـل عشرين أو ثلاثين عامًا مضت.

وعلى الجبهة النقدية، مع ذلك، فإن الموقف مشوش. إن العديد من أصحاب النظريات الثورية فى السبعينيات كانوا معادين نشطين لفكرة أن النقد السينمائى مفهوم عنه أنه شكل من الاستجابة الذاتية المدعومة بالمعرفة تجاه الأفلام، وكانوا يريدون أن يحل مكان هذا النوع من النقد أشكال أكثر صرامة وتهذيبًا من التحليل الفيلمى، فأصبح النقد السينمائى فى حالة انهيار عام، ولكن السبب الأهم فى ذلك هو كراهية رؤساء التحرير الأدبيين للمجلات بأن يسمحوا بمساحة لمعالجة طويلة لأفلام بعينها، ولم يكن السبب الأهم — وإن ظل قائمًا — أن هجومًا مقنعًا قد شن على هذا النوع من التحليل الفيلمى. وفى الوقت ذاته، فإن الكتابة الأكاديمية عن الأفلام أصبحت متشرنقة على نحو ما، ومشغولة بمشكلات (يزعم أنها سياسية) لها تأثير ضئيل على العالم خارج الأكاديمية. وإلى حد ما كان ذلك راجعًا إلى التغيرات فى السينما ذاتها، فإذا قارنت — على سبيل المثال — بالستينيات، فإنه هناك أفلامًا قليلة الآن تتطلب هذا التحليل الجمالى المستفيض الذى كان يمنح فى ماضى الأيام إلى أحد أفلام الفن الكلاسيكية الهوليوودية أو الأوروبية أو اليابانية أو الهندية. وإذا كانت الآليات التى يشكل بها الفيلم كيفية تصنيفه أصبحت بالية، فإن الأفلام التى تغير الإدراك أصبحت نادرة، وليس من الغريب أن ممارسة النقد السينمائى قد انسحبت لتفسح الطرق أمام الصحافة اللاهثة من جانب والدراسة الأكاديمية المنمقة من جانب آخر.

لقد تعقدت المشكلة مع غياب الإحساس بوجود قواعد تحكم على القيمة، فحتى الستينيات كان هناك إجماع عام على أى القيم أكثر أهمية وأى المخرجين والأفلام قادرون على التعبير عن هذه القيم. لقد كان النقاد من أتباع نظرية المؤلف فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات يحاولون تغيير القواعد الخاصة بالقيم التقليدية، وضع هوكس فوق فورد، وروسيلليني فوق دى سيكا، وميزوجوشى فوق كيروساوا.. الخ، وليس بإلغاء الفكرة الكلية. وكان الكتاب اللاحقون يشكون فى كل أشكال القواعد السينمائية، أحيانًا بسبب أن أذواقهم الخاصة أخذتهم إلى اتجاهات

غريبة ولا تحكمها أى قواعد، وأحيانًا بسبب محاولة إثبات أن فكرة القاعدة هي نخبوية تحديدًا على نحو خطير. لقد خلق ذلك الوضع صعوبات حادة بالنسبة لفهم صحيح للسينما، فأولاً، تبقى القواعد موجودة، ولكنها موجودة بالتزكية، ومحكومة أكثر بأهواء وأوهام "الموضة" وبالحوادث العارضة، وليس من خلال أى شكل من الجدل المنطقى. وثانيًا فى غياب مثل هذا الجدل فإن فكرة أهمية السينما ذاتها تتقوض، فلو كان كل فيلم مهمًا مثل الآخر، وإذا كانت الأحكام شبه التاريخية أو الاستثنائية الشخصية تأخذ مكان المنطق الجمالى، فإن الساحة مفتوحة أمام الجميع لكى يتحدى الهدف القائل بأخذ السينما على منحى جاد فى المقام الأول. يجب أن يكون هناك إحساس بما استطاعت السينما إنجازه المئة عام الماضية، وأين يمكن أن تجد الدليل على هذا الإنجاز. إن هذا الإنجاز يأخذ شكل الأعمال التى تبقى رغم مرور الزمن، التى خاطبت الجمهور بشكل أو بآخر فى وقت ما، وهى الأعمال التى تمثل تحديات جديدة أمام التقييم الآن وفى المستقبل.

ليس هناك فى الحقيقة قانون ثابت إلى الأبد، كما لا يجب أن يسمح لقانون سينمائى أن ينحل كما تميل القوانين الأدبية أن تفعل، لكى يتحول هذا القانون إلى قائمة من "المؤلفين"، معظمهم موتى، بيض، ذكور، الذين يفترض أن أعمالهم تتخطى التحدى. ومن حسن الحظ أن هذا الأمر ليس محتملاً أن يحدث بالنسبة للسينما. فأولاً، فإن الدراسات السينمائية قد برهنت على أن إنجاز السينما ليس مجرد مسألة مؤلفين، وأن العديد من الأعمال المهمة، خاصة سينما هوليوود الكلاسيكية، هى نتيجة النظام بنفس القدر الذى هى نتيجة الفرد (إن كلاً من "ذهب مع الريح" و"ساحر أووز" قد تعرض لتغيير المخرج خلال مرحلة الإنتاج). وثانيًا فإن الجهاز النقدى السينمائى كان على الدوام عالميًا، وكان النقاد يناضلون دائمًا ــ ونأمل أن يظلوا كذلك ــ لتشجيع القيم البديلة فى مواجهة التيار السائد، والعالم الثالث فى مواجهة السيطرة الصناعية والثقافية للعالم الأول.

وإن مسألة سينما المرأة هى أكثر إثارة للجدل، فسلطة المـرأة فـى عـالم السينما كانت دائمًا ينظر إليها باعتبارها مستهلكة أكثر منها منتجة، وإذا كان مـن المطلوب ترسيخ أن للسينمائيات دورًا مهمًا – وإن يكنَّ يتعرضن للإهمال – فـى خلق سينما، فإن ذلك يتعارض على نحو ما مـع القواعـد والقـوانين الـسينمائية الخاصة بالممارسة، على النقيض من القيم السائدة. لكن الحجة هنا التى هـى فـى صالح القانون والقاعدة ليست حجة فى صالح الوضع السائد. إنها فى الحقيقة حجـة فى صالح الحجة والبرهان، فى صالح إعلان أسباب لاختيـارات جماليـة وغيـر جمالية والدفاع عنها.

جان لوك جودار

(١٩٣٠-   )

ولد جان لوك جودار فى أسرة باريسية من الشريحة العليا للطبقة المتوسطة، وتلقى تعليمه فى سويسرا (وأصبح مواطنًا سويسريًا خلال الحرب العالمية الثانيــة) ثم استكمله فى باريس، ليدرس الإثنولوجيا فى جامعة السوربون، وقــضى بدايــة الخمسينيات فى مشاهدة الأفلام، والتنقل عبر بلاد العالم، لينفق على نفسه من خلال الاشتغال بأعمال غريبة. وفى هذه الفترة ساهم فى تأسيس "لاجازيــت دو ســينما" واشترك فى "كراسات السينما" (كاييه دو سينما)، ومجلة "آرتس"، وعــشق أفــلام هوليوود وطور حسًا نقديًا تجاه السينما الفرنسية، وصنع حفنة من الأفلام القصيرة، وبدأ فى كتابة السيناريوهات. وسرعان ما أصبح شخصية محوريــة فــى ســينما "الموجة الجديدة" الفرنسية فى أواخر الخمسينيات وأوائل الــستينيات مــع تروفــو وشابرول وروميرو وريفيت.

كانت أفلامه الأولى قطعًا مبدعة من الأنمــاط الفيلميــة، خاصــة قــصص الجريمة مع التركيز على لغز الجنس الأنثوى. وكان فــيلم "علــى آخــر نفــس" (١٩٥٩) قصة فوضوية ومنطلقة عن لص يقتل شرطيًا ويهرب طويلاً حتى تخونه صديقته. أما فيلمه "اللامنتمون" (١٩٦٤) فيصور شابين يخططان لجريمــة فاشــلة للتأثير على امرأة (قامت بدورها أنا كارينا) كان يحبانها معًا. ولقد لعبت أيضًا أنــا كارينا ــ التى تزوجت من جودار فى عام ١٩٦٠ ــ دور راقصة تعرٍ تشتاق إلــى أن تكون أمًا، فى فيلم "المرأة هى المرأة" (١٩٦١) أول أفلام جودار الملونة، وكان فيلمًا ملونًا بالشاشة العريضة، كما لعبت دور العاهرة فى "عاشت حياتها" (١٩٦٢)، وهو قصة قاتمة عن الجنس اليومى، تم تصويره فى اثنتى عشرة لوحة منفصلة.

وكانت الذاتية الأنثوية فى قلب أعمال جودار التجارية المهمـــة فـــى بدايـــة الستينيات. ففيلم "الاحتقار" (١٩٦٣) يحكى قصة انفصال حبيبـــين تحـــت ضـــغط محاولة الزوج القاتلة ؛ لأن يعيد كتابة "الأوديسا" لمخرج قام بدوره فريتز لانج. أما فيلم "امرأة متزوجة (١٩٦٤) فيتتبع يومًا من حياة امرأة لا تستطيع أن تحدد إذا ما كانت حاملاً من زوجها أو من رجل آخر. كما كانت مغامراتـــه الـــسينمائية فـــى منتصف الستينيات تركز على القصص العاطفية بين الرجال والنساء، ففيلم "ألفافيل" (١٩٦٥) مغامرة أسلوبية فى عالم الخيال العلمى، لكنه أيضًا أســـطورة اجتماعيـــة حول المزاعم المتعارضة للحب الإنسانى والتقنيات الجديـــدة ويـــدور الفـــيلم فـــى المستقبل، لكن تم تصويره كله فى المواقع الحقيقية فى باريس، مستخدمًا فيلمًا خامًا حساسًا بالأبيض والأسود ليبرز التناقض بينهما. ويقـــدم فـــيلم "بيـــرو المجنـــون" (١٩٦٥) مونتاجًا تراجيكوميديًا مبهرًا للون والشاشة العريضة، وفيه يهرب زوجان من العاصمة من أجل حياة مجنونة ومحفوفة بالمخاطر فى جنوب فرنسا.

وفى منتصف الستينيات تحول جودار إلى السياسة (لقد تم منع عرض فيلمه المبكر "الجندى الصغير" عن طريق الرقابة لمدة ثلاث سنوات لتصويره المتعاطف مع إرهابى يمينى خلال حرب الجزائر)، ليغير اتجاهه فى سلسلة من الارتباطـــات مع اليسار. والعمل الرئيسى فى هذه المرحلة هو "شيئان أو ثلاثة أعرفهـــا عنهـــا" (١٩٦٦) الذى يضع قصته فى لجوء زوجة باريسية إلى الدعارة، مع بحث أوســـع فى سوسيولوجيا باريس المعاصرة. وفى فيلم "الصينية" (١٩٦٧) مجموعـــة مـــن الماويين الفرنسيين يحاولون استيراد دروس عن الثورة الثقافية. وفى فيلم "عطلـــة أسبوعية" (١٩٦٧) يبدأ جودار سخرية ســـوداء مـــن حيـــاة العائلـــة البرجوازيـــة الفرنسية، ثم يتحول إلى فيلم طريق كأنه يحدث عند نهاية العالم، ويصل إلى ذروته باستيلاء عصابة مسلحة من الثوريين أكلة لحوم البشر على باريس.

وفى عام ١٩٦٨ تحول جودار من عالم الـــسينما الروائيـــة إلـــى الـــسينما التسجيلية والأفلام البحثية، التى يتناول فيها الواقع السياسى المعاصـــر. فـــى فـــيلم

"متعة اللعب" (١٩٦٨) يكون أستوديو تليفزيونى هو مكان تعليم جديد للسياسة، بلغات الصورة والصوت، بينما يقطع فيلم "واحد زائد واحد" بين قيام فرقة الرولينج ستونز بالتسجيل داخل الأستوديو، وبين شذرات ساخرة من الموتيفات السياسية. وفى أعقاب مايو ١٩٦٨ انقطع جودار عن "سينما الفن"، لينغمس فى سينما خاصة به مع "مجموعة دزيجا فيرتوف" (التى كانت تتألف أساسًا من جودار وجان بيير جوران)، ويتحول إلى إنتاج أفلام تجريبية بحثية عن السياسة والأيديولوجيا.

وكان فيلم "ريح الشرق" (١٩٦٩) هو تجربة المجموعة فى عالم السينما الروائية، وهو ويسترن تفكيكى من بطولة جان ماريا فولونتى. كانت هذه المبادرات ـــ الخام، البدائية، التى تكاد أن تكون غير مقنعة ـــ قد وجدت التعبير الأكثر اتساقًا فى عودة جودار وجوران إلى التيار السائد بعد حادث دراجة بخارية لجودار فى عام ١٩٧١. وفيلمه ذو الميزانية العالية، والرومانسى السياسى "كل شيء على ما يرام"(١٩٧٢) من بطولة إيف مونتان وجين فوندا هو دراسة بريختية عن العلاقة بين السياسات الجنسية والصناعية وسياسة التجسيد على الشاشة، وهى الدراسة التى تتأمل ما حدث لفرنسا منذ مايو ١٩٦٨. إن هذا الفيلم يوضع فى سياق مضطرب مع فيلمه "خطاب إلى جين"، وهو فيلم بحثى يقوم فيه جودار وجوران بالانتقاد القاسى الموجه إلى جين فوندا وعلاقتها بسياسات التجسيد [فى الصور الفوتوغرافية وعلى الشاشة] خلال حرب فيتنام.

قضى جودار بقية السبعينيات فى تحول أبعد تجاه وسيط الفيديو الجديد، ليعمل فى الأستوديو التليفزيونى التجريبى الخاص فى سويسرا. ومع معاونته الجديدة آنا مارى ميفيل، أنتج سلسلة من الأعمال التى تستكشف إمكانات الوسيط الجديد، وعلى الأخص سلسلته التليفزيونية "ست مرات اثنان" (١٩٧٦) و"فرنسا/رحلة/تحويلة/طفلان" (١٩٧٦)، وفيلمه الروائى "رقم اثنان" (١٩٧٥)، الذى كانت فيه صور الفيديو المتعددة تملأ الشاشة بتجسيدات معقدة لحياة الطبقة العاملة الفرنسية، مع إشارة خاصة إلى العلاقة بين العمل والجنس.

وعاد جودار إلى السينما الروائية مع فيلم "حركة بطيئة" (١٩٨٠) ثم "الآلام" (١٩٨٠). وكانت أفلامه فى الثمانينيات تنتقل على نحو شديد الحرية، فهى تتضمن المحاكاة الساخرة لفيلم التشويق فى "المخبر السرى" (١٩٨٤)، وقصة الحب القاتلة فى "الموجة الجديدة" (١٩٩٠)، وفيلم "الملك لير" (١٩٨٧) مع مجموعة كاملة من النجوم مثل نورمان ميللر، وودى ألين، وبيتر سيلرز، وبيرجيس ميرديث، ومولى رينجوالد، وفيلمه المثير للجدل "تحية لك يا مريم" (١٩٨٣) الذى يضع القصة الإنجيلية فى سويسرا المعاصرة. وقبل كل شىء ، فإن أفلامه الأخيرة تصور مرة أخرى صانع الفيلم الذى أصبح الآن متقدمًا فى العمر ، وكأنه صاحب رؤيا غامضة، أو أنها تركز مرة اخرى على السياسات التقليدية للتجسيد، وتأخذ صناعة الوهم المعقدة فى صنع الصور والسرد السينمائى باعتبارها التيمة المحورية الجادة وأحيانًا الكوميدية. وإلى جانب الأفلام الروائية التى استمر فى صنعها ، فإنه صنع أيضًا مجموعة من أعمال الفيديو، وهى منطقة مهملة من أعماله تم الاحتفاء بها فى معرض فى متحف نيويورك للفن المعاصر فى عام ١٩٩٢.

إن سينما جودار من بين أكثر الأفلام السياسية، ليس فقط فى مادة الموضوع، ولكن فى تصميمه على ألا يصنع فقط "أفلامًا سياسية"، ولكن أن يصنع أفلامًا بطريقة سياسية. إن تيماته الرئيسية هى المال، والجنس، والسياسة، والسينما ذاتها كآلة للتجسيد. إنه مادى ذو دوافع رومانسية قوية، وماركسى ذو ميول وجودية قوية. إن أفلامه التى تشربت كلاسيكية السينما الهوليوودية، تتميز بحداثة أوروبية كاملة تخلق أنظمة جديدة تمامًا من متعة الرؤية والسماع. وهو مضاد للواقعية على نحو راديكالى، لكن الواقعى بالنسبة له يبقى ذا أولوية قصوى. إنه الراوى بلا منازع فى وسيط حيث توجد العديد من القصص التى تروى ولا تروى، وهو السيميوطيقى الكبير للسينما، الذى قضى حياته فى اكتشاف العلاقات ــ والمسافات ــ المعقدة بين الأصوات والصور فى السينما، والتزامها بالموضوع الإنسانى والاجتماعى.

فيليب دراموند

من أفلامه:

"على آخر نفس" (١٩٥٩)، "الجندى الصغير" (١٩٦٠)، "المرأة هى المـــرأة" (١٩٦١)، "عاشت حياتهـــا" أو "إنهـــا حيـــاتى" (١٩٦٢)، "المرتزقـــة" (١٩٦٣)، "الاحتقار" (١٩٦٣)، "اللامنتمون" (١٩٦٤)، "امرأة متزوجـــة" (١٩٦٤)، "ألفافيـــل" (١٩٦٥)، "بيرو المجنون" (١٩٦٥)، "مذكر مؤنث" (١٩٦٦)، "صنع فى الولايـــات المتحدة" (١٩٦٦)، "شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" (١٩٦٦)، "الـــصينية" (١٩٦٧)، "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧)، "فيلم مثل الأفلام الأخرى" (١٩٦٨)، "متعة اللعب" (١٩٦٨)، "واحد زائد واحد" أو "التعـــاطف مـــع الـــشيطان" (١٩٨٨)، "أصـــوات بريطانية" (١٩٦٩)، "برافدا" (١٩٦٩)، "ريح الشرق" (١٩٦٩)، "كل شىء على ما يرام" (١٩٧٢)، "خطاب إلى جين" أو "دراسة فى صورة فوتوغرافيـــة" (١٩٧٢)، "هنا وفى أى مكان" (١٩٧٤)، "رقم اثنان" (١٩٧٥)، "كيف الحال" (١٩٧٦)، "ست مرات اثنان" (١٩٧٦)، "فرنسا/رحلة/تحويلة/طفـــلان" (١٩٧٨)، "حركـــة بطيئـــة" (١٩٨٠)، "الآلام" (١٩٨١)، "الاسم الأول كارمن" (١٩٨٢)، "تحية لك يـــا مـــريم" (١٩٨٣)، "المخبر السرى" (١٩٨٤)، "صعود وانهيار شركة ســـينمائية صـــغيرة" (١٩٨٥)، " ارفع يمناك عاليًا" (١٩٨٧)، "الملك لير" (١٩٨٧)، "الموجة الجديـــدة"، "تاريخ/تواريخ السينما" (١٩٩٤).

شانتال أكرمان

(١٩٥٠-   )

ولدت شانتال أكرمان فى بروكسيل لأبوين يهوديين بولنديين، وكانت طموحاتها الأولى أن تكون كاتبة، لكنها غيرتها بعد أن رأت فيلم جودار "بيرو المجنون" (١٩٦٥) لتبدأ حياتها كصانعة أفلام. كان فيلمها "المتفجر" القصير الأول هو "قفزة مدينتى" (١٩٦٨)، وفيه تفجر مطبخًا، لتضع خطة لتناول السينما تصدم بها المتفرج وتفاجئه وتخيب توقعاته.

وفى فيلمها الروائى الأول "أنا أنت هو هى" (١٩٧٤) تضع نفسها فى مكان البطولة والراوى الموجود دائمًا على الشاشة، وهناك فى الفيلم دليل قوى على أسلوب شديد الشخصية سوف يجعلها توصف بأنها من مدرسة استخدام أقل التقنيات، مثل الكاميرا الثابتة ووضع مواجهة الممثلين للكاميرا، والغياب الكامل للقطات وجهة النظر أو اللقطات المقربة. وبينما تقترب أفلامها كثيرًا من النزعة الطليعية، والحداثة، والأشكال البنيوية، فإن هذه الهواجس ظلت فى أفلامها التالية.

كان فيلم أكرمان الثانى هو أكثرها شهرة (بالمعنى الإيجابى والسلبى معًا)، وهو فيلم "جان ديلمان ٢٣ رصيف الاقتصاد ١٠٨٠ بروكسيل" (١٩٧٥)، الذى يرسم بخشونة ثلاثة أيام من حياة ربة منزل عاهرة فى نفس الوقت، وهو الفيلم الذى حياه بحرارة مناصرو النزعة النسوية. إن الفيلم يرفض استخدام المرأة كأداة للإغواء، ويتشكل الفيلم من خلال إحساس البطلة جان بالطقوس والزمان والمكان. إن التسجيل المدقق لحياة جان اليومية الروتينية، ثم حذف ما يتم تصويره فى العادة على شاشة السينما (الفعل الجنسى) يمزق الأولويات التقليدية فيما يتعلق بالسرد والصورة. وهكذا فإن تقشير البطاطس يأخذ وقتًا على الشاشة أكثر من قتل أحد زبائنها.

وفى فيلم "أخبار من الوطن" (١٩٧٦) تستكشف الكاميرا أجزاء من نيويورك نادرًا ما يتم التقاطها على شريط السليولويد. وفى سلسلة من اللقطات التى تشبه التابلوهات، فإننا نتجرأ على أن ننظر فيما وراء الأسطورة، ونستمتع بتجربة المساحات المختلفة: الشوارع، ومحطات المترو، وفتارين المحلات. وبدون سرد أو شخصيات، فإن النظرة المتاحة فى فيلم "أخبار من الوطن" تصبح مرتبطة ليس مع قيام السينما بالإيهام أنها تصور الواقع، ولكن مع إمكانيات الكادر على أن ننظر من خلاله، وحيث يكون التأكيد على خصائص الرؤية ذاتها. وفى نفس الوقت ، فإن المتعة تكمن أساسًا فى تحديق الكاميرا المتأمل، الذى يسمح بنوع من الحميمية التى تتطور بين المتفرج والصورة.

وبعد فيلم "موعد أنا الغرامى" (١٩٧٨) الذى تلعب فيه أورورى كليمان دورًا (شبه سيرة ذاتية) عن صانعة أفلام بلجيكية فى رحلتها من كولونيا إلى باريس، ثم فيلم "كل ليلة" (١٩٨٢) الذى يستخدم النمط الفيلمى (فى شكل الميلودراما) للمرة الأولى، أصبحت أكرمان شغوفة باللعب بالسينما، لتتناول مباشرة عناصر إغواء من سرد كلاسيكى. وفى فيلم "الثمانينيات الذهبية" (١٩٨٦) ــ وهو أضخم أفلامها ميزانية حتى كتابة هذه السطور ــ هو فيلم موسيقى يدور فى "مول" أو مجمع تجارى مما يطلق سلسلة من المشاهد المبهرة، الفنية، المحتشدة، بفنون الأداء، وحيث يصبح الحب شيئًا يباع ويشترى، مثل الملابس والفساتين. وعلى الرغم من سحر الفيلم وحيويته، فإنه لم يحقق نجاحًا كبيرًا، ولعل هذا هو السبب فى عودة أكرمان إلى الأفلام الأقل التكلفة فى فيلم "تواريخ أمريكا" (١٩٨٩)، الذى يدور فى نيويورك مثل فيلم "أخبار من الوطن". والفيلم يعتمد على اللقاءات والبحوث التى أجرتها أكرمان فى أنحاء المدينة. ولأن كل ممثلى الفيلم من اليهود فقد كان أيضًا احتفالاً بالثقافة اليهودية، ومرثية لكل ما ضاع فى الشتات.

وبعد فيلم "ليل ونهار" (١٩٩١) وهو قصة حب ثلاثى لعـوب يـدور فـى باريس، عادت أكرمان إلى جذورها الأوروبية الشرقية فى فـيلم "عـن الـشرق" (١٩٩٣)، وهو فيلم تسجيلى يرسم خريطة رحلة فى أوروبا الشرقية، مركزًا علـى الإيماءات، والوجوه وأمور الحياة اليومية. إن الاهتمام الذى يعطيـه هـذا الفـيلم للشخصيات التى يصورها يؤكد على مشروع أكرمان المبكر فى أن تصور بالسينما "الصور داخل الصور"، وأن توجه السينما الخاصة بها فى المناطق التـى تحـذفها السينما السائدة. إن السينما الخاصة بها هى سينما عاقدة العـزم علـى أن تكـون هامشية، مع ذلك فإنها يجب ألا تهمش؛ حيث إن مشروعها الأساسى هو أن تتحدى إدراكاتنا لما يمكن للسينما أن تصنعه، أو لما يجب أن تصنعه.

كاثرين فلاور

من أفلامها:

"أنا أنت هو هى" (١٩٧٤)، "جان ديلمـــان ٢٣ رصـــيف الاقتـــصاد ١٠٨٠ بروكسيل" (١٩٧٥)، "أخبار من الوطن" (١٩٧٦)، "موعد أنا الغرامـــى" (١٩٧٨)، "كل ليلة" (١٩٨٢)، "الثمانينيات الذهبية" (١٩٨٦)، "تواريخ أمريكا" (١٩٨٩)، "ليل ونهار" (١٩٩١)، "عن الشرق" (١٩٩٣).

أنييس فاردا

(١٩٢٨-)

كانت جذور أنييس فاردا بلجيكية يونانية، ثم تجنست بالجنسية الفرنسية، وقد صنعت أحد عشر فيلمًا روائيًا طويلاً (فازت خمسة منها بجوائز عالمية) وستة عشر فيلمًا قصيرًا تسجيليًا. إنها تصف نفسها بأنها "مؤلفة"، وأن أعمالها "صنعة". وإن المهارات التى تعلمتها وأتقنتها فى أعمالها التسجيلية ترجمت فى أعمالها الروائية فى شكل الموضوعية المتباعدة [تأمل الفنان لمادة موضوعه دون أن يبدو تفاعل عاطفى معه ـ المترجم]. وينبع هذا التباعد وهذه المهارات فى تجاربها السينمائية أيضًا من تجاربها المبكرة كمصورة فوتوغرافية، وكمصورة تشكيلية، وكفنانة نحت، ومصورة صحفية. وإن فاردا تضع أعمالها على الواجهة الفاصلة بين الرواية الحقائقية والحقيقة الروائية، وتتحدث عن تصوير ذاتية الفرد فى علاقتها بموضوعية الجو المحيط. إن الفرد يوضع ويرى فى سياق المجتمع، لذلك فإن أفلام فاردا هى بشكل عام تدور حول موضوعات محددة (فى الستينيات: السرطان، وفى السبعينيات: النزعة النسوية، وفى الثمانينيات: التدهور الاجتماعى). وعندما تمسك بموضوع ، فإنها تمضى فى توثيقه على نحو يخلو من الصراع، وبالتالى ، فإن أفلامها ليست أيديولوجية ، وإن كانت تحتشد بالواقعية الاجتماعية.

وعلى الرغم من أن كل فيلم من أفلامها يعد نقطة انطلاق جديدة، فإن هناك سمات مميزة لأسلوبها السينمائى: استخدامها للكاونتربوينت، والتباعد، وما تسميه (الكتابة بالسينما). ولقد كانت فاردا هى الأولى التى فهمت كيف تحول الكاونتربوينت (بالمعنى الخاص عند فوكنر بوضع خطين سرديين جنبًا إلى جنب) إلى شكل (أو بناء) سينمائى يعبر فى وقت واحد عما هو فردى، وعما هو اجتماعى. وكان أسلوبها المونتاجى الكونترابونتى المتباعد متفردًا، وكانت من بين

السينمائيين الذين اقتبس عنهم أعضاء "الموجة الجديدة" مثل رينيه وجودار. إن كلا من الذاتى/الفردى، والموضوعى/الاجتماعى، يجب أن يرى بشكل غير منحاز حتى يمكن للواقعية الكامنة تحتهما أن تظهر نتيجة لتصادم (أو التحام) الخطين السرديين، ومن ثم فإن فاردا تشير دائمًا إلى أن السينما تتضمن نوعًا من العنف.

إن فاردا متباعدة بشكل متساوٍ عن شخصياتها. إنها لا تمنحهم أى بعد نفسى، لذلك فإنهم يبدون بلا أعماق. وهذا يعنى أن الشخصيات ليست بالضرورة محورية، وقصصهم بنفس أهمية قصص أى أحد آخر، لهذا فإن أسماء معظم أفلامها تشير إلى أماكن أو أفكار عامة أو لحظات.

لقد حققت فاردا فكرتها عن التباعد من خلال بتر المكان والزمان والسرد، وهى تدمر شفرات ومواضعات السينما الكلاسيكية، وتفكيك الأنماط الفيلمية لتعيد بناءها كنمط جديد، مثل فيلم "إحداهما تغنى والأخرى لا" (١٩٧٧)، وهو فيلم موسيقى عن حق المرأة فى الإنجاب. إن فيلمها يحقق التوحد المضاد للمتفرج، ويبقيه على مسافة، وعلى المتفرج أن يصنع تقييمه للفيلم. وبالمثل فإن "الكتابة بالسينما" أو "السينما ككتابة"، تجذب الاهتمام إلى عملية صنع الفيلم، وفاردا تراها شديدة الارتباط بتقنيات التصوير التشكيلى فى التكوين البنائى، والنسيج، والمقامية – وهى تشير دائمًا إلى أعمالها بمصطلحات تشكيلية، ففى فيلم "بدونك أو بدونه" (١٩٨٥)، كانت تتحدث بحرية عن لوحة سينمائية ذات نسيج عن العزلة.

وفاردا من أصحاب النزعة النسوية، ومعظم أفلامها تعالج الطريقة التى توضع بها المرأة على نحو ثابت فى السينما التقليدية فى صورة أبدية، غير متغيرة، كفرجة، كموضوع لتحديق الرجل ومن أجله، وهى لذلك لاتاريخية. إن فاردا تتحدث عن أعمالها السينمائية من خلال طرح الأسئلة وإثارة القلق حولها. إنها تستخدم اللغة السينمائية على نحو يميل إلى تمزيقها، فى تصميم على إزالة الوهم عن طبيعة الأيديولوجيا الذكورية السائدة، لتكشف عن الأساطير المؤسسة. ولأن المرأة لاتاريخية فى هذه الأساطير، وتصبح كائنًا مثل أى فرد من نوعه،

وبدون ذاتية، فإن فاردا تسعى إلى أن تجعل عدم وجودهن مرئيًا، مثل فيلم "كليو من الخامسة إلى السابعة" (١٩٦١). وحيث إن المرأة توضع خارج اللغة فإن فاردا سوف تكشف عن ذلك وتدمر اللغة المتاحة، مثل فيلم "بدونك أو بدونه".

وهكذا فإن فاردا فى أفلامها تظهر أنها هى التى تخترع لغتها السينمائية وتتحكم فيها. ولهذا السبب، فإن بعض النقاد يهاجمون تباعدها البارد وهاجسها حول تقنيات الكاميرا، بينما يمتدحون ذلك فى أعمال بريسون أو رينيه. إن التحكم فى اللغة يعنى التحكم فى تجسيد الواقع، وحيث إن اللغة هى فى الوقت الحاضر بناء ذكورى، فكيف لك أن تهاجم أعمال فاردا إلا إذا اتهمتها بأنها "غير أنثوية"؟ ليس النقاد النسويون كلهم صوتًا واحدًا، فبعضهم يدرك أعمالها باعتبارها تخلد أسلوب سينما الفن الأوروبية (أى الذكورية)، بينما يجادل آخرون بأنها استمرار لميراث السينمائيات النسويات الفرنسيات السابقات: جى، ودولاك، وإبستين.

سوزان هيوارد

من أفلامها:

"نقطة السباق" (١٩٥٤)، "كليو من ٥ إلى ٧"، "السعادة" (١٩٦٥)، "المخلوقات" (١٩٦٦)، "حب الأسد" (١٩٦٩)، "توسياكا" (١٩٧٠)، "صور فوتوغرافية من نوع داجيروتيب" (١٩٧٥)، "دقيقة من أجل الصورة" (١٧٠ فيلمًا كل منها دقيقتان ـ١٩٨٣)، "بدونك أو بدونه" (١٩٨٥)، "جين بى فى مواجهة أنييس فى" (١٩٨٧)، "سيد الكونج فو" (١٩٨٧)، "جاكو دو نانت" (١٩٩١).

الميلاد الجديد للسينما

بقلم: جيوفرى نوويل سميث

فى أوقات عديدة وأماكن عديدة من العالم منذ الستينيات، كان يبدو أن السينما فى حالة تدهور لا يمكن إيقافه أو عكسه. لقد كانت الدلائل موجودة فى شكل الأعداد المتأرجحة للجمهور الذى يرتاد السينما، وتنويعة أقل من الأفلام يمكن مشاهدتها، وكان الدليل الأكثر وضوحًا هو المنظر المحزن لقصور عرض السينما وقد أصبحت مهجورة، وأزيلت ليقام مكانها "جاراج" للسيارات، أو يتم تحويلها إلى صالات لعب "البينجو" والبولينج، أو تستخدم كمستودع. وكان الدليل الأقل وضوحًا ــ وإن لم يكن أقل إثارة للقلق ــ هو الإحساس بأن السينما قد فقدت شعورها باليقين، خاصة فى أوروبا، لتفسح الطريق أمام وسائل اتصال وأشكال ثقافية أخرى.

لكن التأمل الدقيق يوحى بأن التدهور واضح سواء على مستوى الكم أو الكيف؛ لأن السينما قد تغيرت، وغيرت طبيعتها، وغيرت مكانها. ولكن حيث إنها أكملت فقط المئة عام الأولى من حياتها، فإنها تدخل المئة عام وهى مفعمة بالحياة. فخلال هذا القرن الثانى فإن السينما سوف تكون بلاشك مختلفة إلى حد كبير، على الأقل بسبب أن البيئة المحيطة بها ــ للتليفزيون والفيديو والأشكال الوليدة للوسائط المتعددة ــ تتغير بدورها. ولكن من المؤكد أنها فى المستقبل المنظور سوف تستمر فى البقاء على قيد الحياة، وتطور وسيطًا فنيًا وترفيهيًا متميزًا، لتتيح أشكالاً لا يمكن استبدالها من التجربة بالنسبة للجمهور سواء كان عدده بالآلاف أو بالملايين.

النمط المتغير للعرض

لكى نبدأ بأكثر العلامات وضوحًا على التدهور المفترض للسينما؛ فإن من المؤكد حقيقة أن عدد دور العرض قد تناقص، خاصة فى وسط المدينة، وللأسف فى العديد من المدن الصغيرة والمتوسطة التى ليست لديها دار عرض على الإطلاق. لكن دور العرض الكبرى التى بقيت كانت فى العديد من الحالات قد

ضاعفت شاشاتها مرتين أو ثلاثًا أو أربعًا. لقد أدى هذا فى بعض الحالات إلى تجربة مشاهدة أقل جاذبية عندما تحولت المبانى على نحو أخرق، وتضاءلت جودة العرض. لكن دور العرض ذات الشاشات المتعددة تتيح على الأقل بعض الاختيار بين جمهور التيار السائد وجمهور الأقلية، وكل من الاختيار والرضا قد تزايد الآن، حتى إن أوروبا لحقت بنموذج الولايات المتحدة، وافتتحت دور عرض ذات شاشات متعددة فى الضواحى. لقد كان بعضها مبهرًا بحق، ويتيح اختيارا هائلاً بين الأفلام فى مكان واحد، ومما يساعد على رواجها وجود المطاعم وأنواع الترفيه الأخرى. وفى مجمع كينبيوليس فى بروكسيل ــ على سبيل المثال ــ وخلال عينة من أسبوع فى عام ١٩٩٥، كانت تعرض ستة وعشرون فيلمًا منتشرة على ثمان وعشرين شاشة (إن هذا الفرق فى الأرقام كان بسبب أن فيلم "الملك الأسد" لشركة والت ديزنى كان يعرض فى نسخة بالفرنسية وأخرى بالهولندية، كما أن فيلم شوارزينجر "جونيور" كان يعرض فى نسختين إنجليزية وفرنسية).

إن افتتاح مجمعات العرض ذات الشاشات المتعددة يوحى بأن هناك تناقصًا فى الذهاب إلى السينما كان يعود على الأقل فى جزء منه، ليس إلى فقدان الاهتمام بالأفلام، ولكن بسبب المواقع السيئة لدور العرض غير مكتملة التجهيزات. وإن المؤشرات المعاصرة إلى هبوط إيرادات شباك التذاكر فى كل أنحاء العالم الغربى فى السبعينيات والثمانينيات توضح أن هذا الهبوط قد توقف. وفى بريطانيا حيث هبط عدد الجمهور فى عام ١٩٨٤ إلى ٥٠ مليونًا (وهو ما يعنى أقل من زيارة واحدة للسينما لكل فرد من السكان)، قد عاد مرة أخرى إلى علامة المئة مليون. وفى بلدان أخرى حيث أتى الهبوط فى فترة لاحقة فإنه يبدو أنه قد وصل إلى أقل نقطة ممكنة، بينما بقيت الأرقام ثابتة فى الولايات المتحدة خلال عدد من السنين.

وإن هناك ظاهرة أكثر إثارة للقلق من المنظور الأوروبى، بل العالمى أيضًا (على الرغم من أن مغزاها قد يساء تفسيره) وهى السيطرة المتزايدة للأفلام الهوليوودية وشبه الهوليوودية فى إيرادات عرض التيار الرئيسى السائد. لقد كان

الخاسرون الرئيسيون فى هذا النمط المتغير للعرض السينمائى هى الأفلام القديمة. ودور السينما التى تقدم عروضًا وثانية للأفلام، والأفلام الأجنبيـــة. لقـــد اســـتولت الأفلام الأمريكية الآن على ٨٠ بالمئة من السوق فى معظم الدول الغربية، لتتـــرك بقية السوق للأفلام المحلية، بينما لا تبقى إلا شريحة ضئيلة جدًا للأفلام من البلدان الأوروبية الأخرى أو البلدان غير الغربية. ومع انفتاح سوق أوروبا الشرقية ، فإن النمط هناك مشابه إلى حد ما. وفى آسيا، فإن الأمر أكثر تعقيدًا، حيث إن الأفـــلام الصينية والناطقة باللغة الهندية تحافظ على وجود عالمى قوى، وتبقى الـــصناعات المحلية قوية فى بلدان مثل الفلبين وإندونيسيا وإيران، ولكن حتى هناك فإن هنـــاك عملية "عقلنة" للسوق لصالح الأفلام الهوليوودية أساسًا، وهى عملية مـــستمرة ولا يمكن تأخير نتائجها.

أن "هلودة" السينما العالمية ليست فى حد ذاتها ظاهرة جديدة. ففى العشرينيات استولت هوليوود على ٨٠ بالمئة من أسواق متباعدة كالتباعد بين إيطاليا وكندا، ولـــم يهبط نصيب هوليوود أبدًا من هذه الأسواق الغربية عن ٥٠ بالمئة ، لكن السوق الذى دخلته هوليوود لأول مرة فى فترة السينما الصامتة كان سوقًا متناميًا وكان فيه توزيع عالمى معقول للأفلام غير الأوروبية. وكان أيضًا من الممكن آنذاك لهذه البلـــدان أن تغلق أسواقها أمام نوعية أو جنسية معينة من الأفلام، ولقد فعلت بعض البلدان ذلـــك بالفعل. لكن قدوم الصوت كان سببًا فى تعويق صناعات السينما المحلية مما أدى إلى مزيد من سيطرة هوليوود على عالم السينما الترفيهية.

إن الجديد فى هذه الظاهرة، والخطير أيضًا، فى الوقت الحالى هو أنه ليست هناك مراجعة على ممارسات السوق التى تقوم بها شركات هوليوود الكبرى، ولـــم يعد هناك إلا مجال ضيق جدًا للمناورة أمام صناعات السينما الأخرى، حتـــى فـــى الولايات المتحدة ذاتها. إن "الهلودة" الآن هى حقيقة قائمة، وبقاء صناعات الـــسينما الأخرى ــ ماعدا آسيا ــ قد أصبح نوعًا من التعايش المعقد مع قوة كبرى، وخلق مساحات ضيقة فى السوق للسينما المحلية. إن موقف صناعات السينما المحلية فى

العديد من البلدان يمكن تشبيهه بتلك السمكة الصغيرة فى فم الحوت (التـــى تعـــيش بين أسنانه وتأكل فضلات الطعام الباقية بينها ــ المترجم). وفى الوقت ذاته ، فـــإن احتكار السوق العالمية يعنى أن أفلامًا عديدة ــ خاصة من البلدان الـــصغيرة ــ لا تعرض إلا فى بلدانها أو بعض المهرجانات من حين إلى آخر، ممـــا يجعـــل مـــن صنعها أمرًا صعبًا من الناحية الاقتصادية. وإن جهود الاتحـــاد الأوروبـــى لخلـــق "سوق مشتركة" للأفلام المنتجة أوربيًا"، لمساعدتها على نحو جماعى على مقاومـــة المنافسة الهوليوودية، يبدو أنها لم تكن محاولات ناجحـــة، خاصـــة فيمـــا يتعلـــق بعروض التيار الرئيسى السائد، لكنها حققت نتائج مهمة فى مجالات أخرى.

وعلى الأقل ، فإنه بقدر أهمية التعايش بين هوليوود وبقية صناعات السينما فى العالم، يكون التعايش بين السينما ووسائل الاتصال الأخرى مثـــل التليفزيـــون والفيديو، وفى هذا المجال فإن الصورة أكثر تفاؤلاً. فلفترة طويلة كانـــت صـــناعة السينما (خاصة ــ بالطبع ــ أصحاب دور العرض) تعتبـــر التليفزيـــون والفيـــديو منافسين معاديين، لكن ما ظهر الآن هو نمط الاعتماد المتبادل. وأدى تزايد عـــدد القنوات التليفزيونية إلى الزيادة فى الطلب على الأفلام القديمـــة والجديـــدة معًـــا، واشترت شركات التليفزيون ركام أستوديوهات السينما وشركات التوزيع (والمثـــال الأوضح على هذا هو عملاق عالم التليفزيون تيد تيرنر الذى اشترى شركة إم جى إم ومعظم إنتاج شركة وارنر القديم)، كما أن شركات التليفزيـــون أصـــبحت مـــن المستثمرين الكبار فى الإنتاج الجديد، خاصة فى أوروبا. وإن عـــددًا كبيـــرًا مـــن الأفلام أصبحت الآن رؤيته ممكنة على التليفزيون أو الفيديو أكثر مـــن أى وقـــت عاشت فيه السينما حالات ازدهار، والعدد الإجمالى للأفلام المعروضـــة (خاصـــة على الشاشة الصغيرة) يتجاوز بكثير أيام كانت عادة الذهاب إلى السينما هى الشكل الأكثر شعبية للترفيه. وما يزيد على نصف الإيرادات لمعظم الأفلام الآن يأتى من الأسواق "الثانية" للتليفزيون والفيديو، وتتعزز هذه الإيـــرادات مـــن خـــلال ســـوق "رابعة" هى مبيعات الموسيقى والوسائط المتعددة وحقوق نشر الصور الفوتوغرافية فى كل أشكالها.

وفى عام١٩٩٣ كانت دورة المفاوضات فى أوروجواى حول اتفاقية "جات" (الاتفاقية العامة للتعريفة الجمركية والتجارة) تتوقف بشكل أو بآخر حول السؤال ـ أو هكذا يبدو ـ عن الممارسات الحمائية التى تقوم بها أوروبا (خاصة فرنسا) على أسواقها السينمائية من المنافسة الأوروبية. ففى الحقيقة ، فإن الجدل لم يكن حول عرض الأفلام على الإطلاق، لأن أوروبا خسرت هذه المعركة بالفعل، ولكن المعركة كانت حول الأسواق "الثانية" ذات العلاقة بالسوق العالمية، وما تزال هذه المعركة محتدمة، إنها تدور حول رقابة البث الفضائى وعن طريق الكيبل والفيديو والوسائط الرقمية المتعددة، وكل "الطرق المعلوماتية السريعة". وفى هذا المجال وفى الأسواق القديمة (التى ما تزال مهمة) لميراث السينما والعروض السينمائية المستقلة، فإن أوروبا واليابان وبقية العالم ـ حتى كتابة هذه السطور على الأقل ـ ما تزال تمسك بقبضتها على أسواقها.

السينما ووسائط الاتصال الأخرى

أين يترك هذا الموقف السينما؟ قد يمكن منطقيًا الاعتراض على أن مشاهدة الأفلام على الشاشة الصغيرة ليس سينما على الاطلاق، وأن الأفلام ذاتها قد تضاءلت بسبب وضع الفرحة على الشاشة الصغيرة فى الذهن عند صنعها. ومع ذلك، فإن الحقيقة هى أن السينما بالمعنى الخالص تبقى محورية فى تجربة الصورة المتحركة حتى فى العالم المعقد لوسائط الاتصال المتعددة. وليس الفيديو ولا التليفزيون فى اكتفاء ذاتى كسوق للأفلام الروائية الطويلة. وعلى الرغم من أن بعض الأفلام "مصنوعة للعرض فى التليفزيون" أو "للعرض مباشرة على شرائط الفيديو"، ويمكن صنعها إلكترونيًا دون المرور على مرحلة السليولويد، وعلى الرغم من أن بعض الأفلام المصنوعة للعرض فى السينما لم تعرض فقط إلا على الشاشة الصغيرة، فإن العرض فى دور العرض بمقاس ٣٥مم ما يزال مهمًا لمعظم الأفلام، فمن خلال دور العرض تكتسب الأفلام شهرتها، وفى دور العرض، فإنها يمكن أن

ترى (وتسمع) كما يجب أن يكون. لقد جعلت التقنيات المعاصرة تجربة مشاهدة الأفلام بصريًا وسمعيًا أكثر قوة من أى وقت مضى، وتلك هى التجربة التى يقدرها الجمهور حق قدرها، حتى لو كان ذهابهم إلى دور العرض قد أصبح متناثرًا. وفى هذا التعايش الجديد، فإن اختراع التليفزيون فائق الدقة (إتش دى تى فى) يحتاج إلى اعتباره امتدادًا للقيم السينمائية إلى عالم الترفيه المنزلى أكثر من اعتباره تعديًا من التليفزيون واقتحامه لعالم السينما. إن المرحلة التالية للتطور التقنى، تحويل الصور الفيلمية بشكل رقمى للنقل عبر وصلات الكمبيوتر، سوف يزيد من منطقة التداخل بين الوسائط، ولكن ذلك لن يمثل تحديًا لدور السينما باعتبارها نقطة البؤرة المعيارية التى تقيم من خلالها الصور المتحركة.

وفى تعايش الوسائط الجديدة، فإن السينما هى واجهة العرض الأولى لكل ما هو جديد ومبهر (وهو ما يفسر فى جانب منه سيطرة هوليوود على الشاشة الكبيرة فى أنحاء العالم). وشيئًا فشيئًا فإن التنويعات الثقافية والجغرافية والتاريخية للسينما العالمية سوف تنعكس على الشاشة الصغيرة أكثر من الشاشة الكبيرة. وعلى الأقل، فإنه فى أوروبا والولايات المتحدة، تضاءل عدد الأفلام القديمة المتاحة للتوزيع فى دور العرض أو خارجها، كما تضاءل أيضًا عدد الأفلام السينمائية التى ليست جديدة، ولا تنتمى للتيار الرئيسى وليست مبهرة (التى قد تكون متاحة فى حالة رثة). لكن هذه القيم ليست مهمة بالنسبة للعرض على الشاشة الصغيرة، ومن خلال التليفزيون (وإن لم يكن فى وقت البث المميز)، أو من خلال زيارة محلات الفيديو، يمكن للجمهور أن يصل إلى تنويعة هائلة من الثقافة المتراكمة للسينما العالمية. وعلى الرغم من أن هناك فجوات غريبة فيما هو متاح (عادة بسبب منازعات الحقوق السرية والتى تمنع من إعادة العرض)، فإن الوصول إلى معرفة السينما لم يكن أبدًا بهذا الاتساع العريض.

ولكن الأمر يستحق أن نتوقف قليلاً لكى نتأمل تأثير وضع يكون فيه شكل السينما أقرب إلى الهرم، بقاعدة عريضة تتألف من عدد كبير من الأفلام

المعروضة فى التليفزيون أو الفيديو، وقمة صغيرة تتألف من عدد أقل بكثير من الأفلام التى تستطيع الحصول على فرصة العرض الواسع فى دور العرض.

هوليوود أو "التراث"؟

إن هوليوود لم تضع قبضتها فقط على معظم مساحة الشاشة للعروض الكبيرة المهمة (إن عشرين من الستة وعشرين فيلمًا التى تعرض فى مجمع "كينيبوليس" المشار إليه سابقًا هى أفلام أمريكية)، ولكنها فعلت ذلك بنوع خاص من الأفلام. لقد ذهبت تلك الأيام حينما كانت هوليوود مقيدة بميثاق الإنتاج (الرقابة) فى الوقت الذى كانت الأفلام الأوروبية أكثر حرية فى تصوير الجنس أو الأخلاقيات المنحرفة (وقد تكون الأفلام الأوروبية أكثر أمانة فى هذا المجال، لكن هذا موضوع آخر). وعلى الرغم من أن هوليوود ما تزال تصنع عددًا قليلاً من الأفلام للجمهور "العائلى" الذى يزداد انكماشا، فإن الأغلب الأعم من الأفلام تصنع أساسًا للمراهقين والشباب من الجمهور على نحو أكثر ليبرالية، على الأقل فى مجال استخدام الكلمات البذيئة، والجنس، والعنف. إن هذا لم يعد من الممكن تفسيره على أنه اتجاه أكثر إلى الواقعية، على العكس، وكما تشير ليندا ويليامز، فإنه يتألف من نوع من الخطابة تؤكد بها الأفلام شخصيتها باعتبارها عنصرية، مثيرة، وقبل كل شئ: مختلفة عن التليفزيون، كما أن الأمر لا يبدو انتهاكًا لمنطقة المحرمات كما كان من قبل فهو لا يهدف إلى الصدمة، فإن ما كان يبدو على أنه مبالغة أصبح سلعة عادية للبيع للجمهور العادى الذى تعود على هذا النوع من السينما. وعادة أيضًا، فإن خلف خطاب الجنس والعنف ــ وأحيانًا الرعب ــ فإن أفلام هوليوود الجديدة تتحول إلى أشكال أكثر تقليدية فى السرد وحتى فى القيم الأخلاقية.

إن معظم حيوية السينما الأمريكية موجود على الأطراف ــ فى الإنتاج المستقل الذى قد يحصل أو لا يحصل على فرصة للعرض فى دائرة توزيع التيار

الرئيسى السائد ــ ويمكن أن نضرب مثلاً بفيلم كوينتين تارانتينو، الذى يعتمد فيلماه "كلاب المستودع" (١٩٩٢) و "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤) علــى مــزيج مــن المصادر الأدبية، ويستخدمان خطــاب العنــف، والــذكاء الاســتثنائى، والهــزل، والدعابة. ومع ذلك فإن تارانتينو يستمد استلهامه ليس فقط من أفــلام حــرف (ب) الأمريكية وخلفائها (مثل مونتى هيلمان، صانع أفلام الويسترن غريبة الأطوار فــى السبعينيات، وأحد منتجى "كلاب المستودع")، ولكن أيضًا مــن الموجــة الجديــدة الفرنسية، وإن فيلم "قصة شعبية رخيصة" يفعل مع جودار ما فعله جودار بالنــسبة لأفلام الجريمة الأمريكية فى الخمسينيات. وليست مصادفة أن وضع تارانتينو فــى أوروبا كسينمائى له جمهوره الخاص أكثر مما هو عليه فى الولايات المتحدة. وإن مخرجين شبان آخرين مثل جاس فان سانت كانوا قادرين أيضًا على شق طــريقهم فى التوزيع العالمى من خلال معالجات منفتحة الذهن لموضوع من خارج التيــار الرئيسى (تاجر الخردة فى "راعى بقر الصيدلية" ــ ١٩٨٩، ونصاب الشوارع فــى "إيداهو الخاص بى" ــ ١٩٩١)، بينما قلب ريتشارد لينكليتــر بجــرأة مواضــعات السرد، كما اتخذ تناولاً جديدًا لمادة موضوعه فى أفلام مثل "متهرب مــن الخدمــة العسكرية" (١٩٩١)، و"دائخ ومشوش" (١٩٩٣). وعلى العكس فإن دائرة توزيــع الأفلام غير الأمريكية فى الولايات المتحدة ذاتها أصبح محدودًا على نحو متزايــد، ليحرم الجمهور الأمريكى (وسينمائيى المستقبل) من العلاقة الثقافيــة الخــصبة ــ التى كانت مهمة ــ بين السينما الأمريكية والسينما العالمية.

إن حقيقة أن الأفلام الأمريكية الآن تحــصل علــى أوراق اعتمادهــا مــن "الشارع" مع الجمهور الشاب، وأنها أعادت تأسيس ذاتها ووضعها كرمز للحداثــة، هو أمر مهم بطريقتين، فمن جانب، فإنه يظهر أن السينما الأمريكية ما تزال قادرة على الابتكار، وأنها تستجيب للتغيرات فى مطالب الجمهور، لكــن ذلــك يفــرض مشكلات على المنتجين فى البلدان الأخرى، فهل يجب عليهم أن يصبحوا منافــسين أو بالأحرى هل يستطيعون أن يكونوا منافسين؟ هل هنــاك احتمــالات لانــصهار

الأساليب وطرق الإنتاج الهوليوودية وغير الهوليوودية؟ أم أنه يجب على المنتجين فى الأماكن الأخرى التراجع إلى مجالات مختلفة ويستغلون خصائص لا تستطيع الأفلام الهوليوودية تقديمها؟ وجاء الهجوم الأعنف فى هذا المجال من هونج كونج، حيث طور مخرجون مثل جون وو شكلاً صينيًا متميزًا من العرض المبهر يمكن أن يعتمد أيضًا على التجربة الأوروبية (خاصة فى الويسترن "الاسباجيتى") لكى يتفوقوا على هوليوود فى تقديم العنف الأسلوبى. وفى الوقت ذاته فى إيطاليا كانت توترات الحياة اليومية، كما يعيشها الشباب خاصة، تنعكس فى أعمال ممثلين مخرجين معروفين باسم "الكوميديانات الجدد"، طور العديد منهم شخصيته الفنية فى البداية من خلال التليفزيون والمسرح والكاباريه. إن إلحاح التعامل مع مشكلات معاصرة للسياسة والأخلاق وأسلوب الحياة يظهر هنا وفى كل أنحاء أوروبا، فى سينما "البوير" وفى أعمال السينمائيين النسويين الشباب فى فرنسا، وفى أعمال فريق الكتابة والإخراج لحنيف قريش وستيفن فريرز فى بريطانيا، وفى أفلام المخرج بولندى المولد مثل كريستوف كيسلوفيسكى كثلاثية "ثلاثة ألوان": "أزرق" (١٩٩٣) و"أبيض" (١٩٩٤) و"أحمر" (١٩٩٤).

ومع ذلك – وكالعادة – فإنه يبدو أن المخرجين والمنتجين الأوروبيين قد هجروا مشكلات الحاضر ليبحثوا عن ملجأ فى عالم الماضى الأكثر راحة. وأن هناك نمطًا فيلميًا جديدًا يظهر على نحو متزايد فى الثمانينيات والتسعينيات، وهو "فيلم التراث". ففى فرنسا وبريطانيا على نحو خاص تحولت السينما تدريجيًا إلى الموضوعات التاريخية والاقتباس عن أدب القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بدءًا من إميل زولا مثل "جيرمينال" (١٩٩٥) لكلود بيرى، وحتى إى إم فورستر فى "ممر إلى الهند" (١٩٨٤) لديفيد لين. ليس فى هذا الأمر فى جوهره عودة إلى الوراء، حيث يوجد الماضى الثرى الذى يبدو من المثير للشفقة ألا يقتبس عنه، وقد أتاح التاريخ والأدب طويلاً مصادر للأفلام. وعلاوة على ذلك فإن الأفلام ذات الموضوعات التاريخية ليست بالضرورة متشرنقة فى ماض لا يمكن

استعادته، لكنه ماض يمكن استخدامه (على نحو جيد أو سيئ) للإشارة إلى الحاضر ـ ولكن هذه الأفلام تمثل جزءًا من مجموعة لأفلام التراث التى تثير نزعة مثيرة للقلق فى السينما الأوروبية، خاصة أن عددًا من الأفلام الناجحة التى تدور فى أجواء معاصرة تتناول موضوعاتها بأسلوب يعبر عن الحنين إلى الماضى، وعلى سبيل المثال فيلم "سمكة تدعى واندا" (١٩٨٨) و"أربع حفلات عرس وجنازة" (١٩٩٤) ـ إن الأمر لا ينحصر فقط فى أن معظم هذه الأفلام ترضى بنسخ صورة عن ماض لطيف قد تكون فيه بعض الأمور البغيضة، لكننا على يقين من أننا قد تجاوزناها وبلغنا النضج. وإن الأكثر خطورة على مدى المستقبل البعيد للسينما الأوروبية هو الإغراء الذى تتيحه للتراجع إلى نوع من تصوير أوروبا على طريقة تشبه عالم ديزنى، باعتبارها نوعًا من الملاهى على شريط السليولويد يمكن فيها تجاهل سلبيات الحاضر.

أفلام التراث أم تراث الأفلام؟

فى الوقت ذاته فإن هناك غموضًا خطيرًا يؤثر على استعادة تاريخ السينما ذاتها. فإن ثراء الماضى السينمائى أمر معترف به، لكن هذا الاعتراف ينعكس فى كل مكان فيما عدا شباك التذاكر، فالأفلام القديمة موجودة على شاشة التليفزيون أو شرائط الفيديو، وهى تشاهد بواسطة أعداد متزايدة من الطلبة الذين يدرسون السينما. ومن الناحية الأخرى، فإنها موجودة محنطة فى أجواء المتاحف باعتبارها آثارًا تخص ماضيًا ثقافيًا ليست له إلا علاقة واهية بالحاضر. إن هذا الموقف غير المرضى هو نتيجة مباشرة لواحدة من أبرز خصائص السينما كفن جماهيرى. فمنذ البداية الأولى كانت الأفلام تعتمد على كونها جديدة، وفى بدايات السينما كانت أفلام العام الماضى (أو حتى الأسبوع الماضى) يتم تدميرها لإفساح الطريق أمام مجموعة جديدة من العروض. إن الأفلام اليوم يتم الحفاظ عليها، جزئيًا بفضل القائمين على الأرشيفات، لكن الأهم الآن هو إمكانية الاستمرار فى الحصول على

عائدات منها فى الأسواق الثانية. لكن الجدة تظل هى اسم اللعبة فى الـسوق الأول للعرض السينمائى، حيث تتركز كل الدعاية الخاصة بالأفلام حول حياة النجوم. إن السينما الجماهيرية لم تتطور أبدًا إلى نوع من "الريبورتوار" أو الإحساس بالتقاليـد (أو حتى الحاجة إلى التمرد على التقاليد) كما يحدث فى الفنـون الأخـرى مثـل الموسيقى ، والتصوير التشكيلى ، والمسرح ، وحتى الموسيقى الجماهيريـة تتجـه إلى حد كبير إلى إعادة العرض من خـلال "ريبورتـوار" (سـواء للأغنيـات أو الموسيقى) أكثر مما تفعل السينما. إن تغيير هذا الموقف شديد الصعوبة، ويحتـاج إلى جهد كبير فى الابتكار من جانب الصناعة من ناحية، والأرشيفات مـن ناحيـة أخرى ، ولكن فى الأجواء المتغيرة لوسائط الاتصال، فإن الأمر ممكن وضرورى. إن ما يبدو الآن مثل قشة فى مهب الريح ، مثل نجاح كيفن براونلو وديفيد جيل فى ترميم فيلم أبيل جانص "نابليون" سواء للعرض فى أوركسترا حية أو على شاشـة التليفزيون ، أو قيام مخرجين مثل مارتين سكورسيزى بتكريس جهـودهم للحفـاظ على الكلاسيكيات ، إن هذه المحاولات تحتاج إلى أن تتحول إلى بـرامج منهجيـة منظمة من تطوير وسائل الاتصال المتعددة التى تركز الانتباه فى وقت واحد علـى تاريخ السينما وعلى العرض السينمائى . ولو تم بذل الجهد المطلوب، فإن الـسينما يمكن أن تواجه القرن الثانى من حياتها بثقة.

مارتين سكورسيزى
(١٩٤٢ ـ)

تربى مارتين سكورسيزى فى حى صقلى فى منطقة "ليتل إيتالى" (إيطاليا الصغيرة) بمدينة نيويورك، فى شارع إليزابيث. كان والداه يعملان فى صناعة الثياب وكانا من أبناء المهاجرين. وعندما كان طفلاً عانى سكورسيزى من الربو مما منعه من ممارسة إجهاد النشاطات البدنية، وهكذا انغمس فى عالم الأفلام، وإن حبه للأفلام ومعرفته الحميمة بها التى اكتسبها فى طفولته سوف تميز أعماله على نحو عميق.

درس سكورسيزى العلوم الدينية، لكنه تحول إلى السينما فى جامعة نيويورك، حيث أصبح معجبًا بالموجة الجديدة الفرنسية والإيطالية، بالإضافة إلى سينما الأندرجراوند فى نيويورك التى يصنعها شيرلى كلارك وجون كاسافيتيس. وكطالب ثم كمعلم فيما بعد، اكتسب شهرة فى جامعة نيويورك لأفلامه القصيرة الأولى، واستطاع أن يجمع تمويلاً لأول أفلامه الروائية الطويلة "من يدق على بابى" (١٩٦٩).

ومثل العديد من المخرجين فى تلك الفترة، أخذ سكورسيزى فرصته التجارية الأولى من روجر كارمن، الذى تعاقد معه ليخرج فيلم الجريمة الذى يدور فى فترة الكساد "الشاحنة بيرتا" (١٩٧٢). وبينما كان يعمل داخل حدود الأنماط الفيلمية قليلة التكاليف، فإنه كان يملك حرية معقولة فى استكشاف تيمات وأساليب شخصية.

ومع وعد كورمان له لتوزيع فيلمه التالى، صنع سكورسيزى فيلم "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، الذى يدور فى أجواء إيطالية أمريكية لطفولته التى كان قد سجل وقائعها بالفعل فى فيلمه الروائى الأول التى سوف يعود إليها خلال حياته الفنية، مثل

"الثور الهائج" (١٩٨٠) و"الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، والفيلم التسجيلى عن والدته "أمريكى إيطالى" (١٩٧٤). إن فيلم "الشوارع الوضيعة" فيلم واقعى عنيف يستكشف الحى وشخصياته، ليركز على شارلى (هارفى كايتل) وعلاقته بالمتهور جونى بوى (روبرت دى نيرو فى أول أدواره مع سكورسيزى). ومع ذلك فإن الفيلم يحتوى أيضًا على مشاهد بحركات كاميرا تجريبية وأسلوبية، خاصة اللقطات الطويلة المتحركة على قضبان، والحركة البطيئة، والاستخدام الجديد للموسيقى المعاصرة على شريط الصوت، المؤلفة بدقة مع الصورة، لكى تعطى الحركة إحساسًا كوريوجرافيًا. (إن هذا التأثير تكرر فى أفلامه اللاحقة، خاصة فى مشاهد الملاكمة فى فيلم "الثور الهائج"). ولو كان يبدو فى "الشوارع الوضيعة" بدايات الأسلوب البصرى الواضحة، الذى سوف يصبح مصقولاً أكثر كلما تقدمت حياته الفنية، فإن الفيلم يركز أيضًا على تيمات سوف تعاود الظهور فى أعمال سكورسيزى، خاصة المفاهيم الدينية عن الخطيئة والخلاص، وهى هنا تتركز حول القس والمجرم. ومثل أسلوبه البصرى، فإن هذه التيمات مزيج من الواقعية شبه السيرة الذاتية، وتأثير قوى من تاريخ السينما. إن سكورسيزى يؤكد على أنه "فى نفس الوقت الذى كنت أعطى فيه هذه الصورة الدقيقة للأمريكيين الإيطاليين، فقد كنت أحاول أن أصنع نوعًا من التحية إلى نمط أفلام الجريمة لشركة إخوان وارنر".

وبعد أن حقق نجاحًا تجاريًا ونقديًا مع فيلم "أليس لم تعد تقيم هنا" (١٩٧٥)، الذى كان غير معتاد بالنسبة لسكورسيزى ؛ لأنه يدور عن امرأة، وكذلك نجاح الفيلم الذكى العنيف "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، عانى سكورسيزى من سلسلة من الإخفاقات فى شباك التذاكر، لكن هذه الأفلام اعتبرت فيما بعد من بين أفضل الثمانينيات: "الثور الهائج"، و"نيويورك نيويورك" (١٩٨١)، و"ملك الكوميديا" (١٩٨٣). لقد اضطر سكورسيزى أن يقدم بعض التنازلات لكى يلائم احتياجات الصناعة، فأخرج الكوميديا السوداء "بعد ساعات" (١٩٨٥)، حتى إنه قام بالإخراج للتليفزيون، وأخيرًا حصل على النجاح التجارى فى فيلم "لون المال" (١٩٨٦)، وهو

الجزء الثانى من فيلم "النصاب" (١٩٦١)، ولقد ساعده هذا النجاح على أن يضمن تمويل مشروع كان يحاول صنعه منذ سنوات (الذى استغرق وقتًا طويلاً فى التحضير له فى عام ١٩٨٣)، وهو الاقتباس عن رواية "الإغراء الأخير للمسيح" لنيكوس كازانتزاكس، وقد عرض الفيلم أخيرًا فى عام ١٩٨٨، وهو يدور حول الصراع بين الجانبين الإنسانى والإلهى من المسيح، وقوبل الفيلم بالاعتراض من الجماعات الدينية التى منعت العديد من دور العرض من عرضه.

لقد كانت علاقة سكورسيزى مع هوليوود علاقة مختلطة، تتأرجح بين النجاح والفشل التجارى، وكان راغبًا فى إخراج أفلام بنظام الأستوديو، مثل "لون المال" و"كيب فير" (١٩٩١) لكى يضمن إخراج مشروعاته الشخصية التى كان لا يتوقف عن التفكير فيها. كما كانت طريقة سكورسيزى فى صنع الأفلام تتراوح بين التكامل مع السينما التجارية أو اتخاذ موقف أكثر استقلالاً. وفى أولى تجاربه التجارية مع كورمان فى فيلم "الشاحنة بيرتا"، قام سكورسيزى بتصميم كل لقطة، وهو تكنيك سوف يستمر بالعمل من خلاله فى فيلمه ذى الميزانية المنخفضة "سائق التاكسى" لشركة كولومبيا. ومن ناحية أخرى، فإن سكورسيزى استخدام تناولاً أكثر حرية بالسماح لارتجال الممثلين فى أفلامه، ولقد سجل على الشرائط الارتجالات فى أفلام "الشوارع الوضيعة"، و"أليس.."، و"نيويورك نيويورك"، و"ملك الكوميديا"، ثم أعاد كتابة الارتجالات فى الحوار.

لقد كان انفتاح سكورسيزى وحساسيته تجاه الممثلين سببًا فى الأداء القوى فى أفلامه، فكل من إيلين بيرستين، وروبرت دى نيرو، وبول نيومان، حصل على الأوسكار فى فيلم من إخراج سكورسيزى. وكان سكورسيزى يعمل مجددًا مع مجموعة محددة من الممثلين، مثل هارفى كايتل وجو بيشى، لكن من المؤكد أن أفضل أفلامه هى التى قام ببطولتها دى نيرو، ففى أفلام مثل "الشوارع الوضيعة" و"سائق التاكسى" و"الثور الهائج" و"ملك الكوميديا" و"كيب فير"، أعطى سكورسيزى ممثله دى نيرو الحرية فى أن يطور الشخصية التى يقوم بها.

وعلى الرغم من أنه أكثر شهرة بسبب أفلامه الإيطاليـــة الأمريكيـــة، فـــإن سكورسيزى عمل أيضًا داخل الأشكال الجديدة للأنماط الفيلمية التقليدية، مثل الفـــيلم الموسيقى، وفيلم الملاكمة، والدراما التاريخية، والملحمة الدينية. وبالإضـــافة إلـــى ذلك، فإن أفلامه تقوم على دراسته التفصيلية وإعجابه بطيف واسع من الأفلام، وقد كرس معظم وقته بين الإخراج وحملات الحفـــاظ علـــى تـــاريخ الـــسينما ودعـــم المخرجين الآخرين. ومن أهم أعماله مجهوداته إحياء شهرة مايكل باول، الذى كان لأفلامه تأثير عميق على أعمال سكورسيزى. إن سكورســـيزى مخـــرج تتنـــاغم طموحاته الفنية بعمق مع تاريخ طويل من التقاليد السينمائية التـــى تكـــون أحيانـــًا متعارضة مع المعايير المعاصرة للجماليات والنجاح الجماهيرى.

إدوارد آر أونيل

من أفلامه:

"الشاحنة بيرتا" (١٩٧٢)، "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، "أليس لم تعد تقيم هنا" (١٩٧٥)، "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، "الفالس الأخير" (١٩٧٨)، "الثور الهائج" (١٩٨٠)، "نيويورك نيويورك" (١٩٨١)، "ملك الكوميديا" (١٩٨٣)، "بعد ساعات" (١٩٨٥)، "لون المال" (١٩٨٦)، "الإغراء الأخير للمسيح" (١٩٨٨)، "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، "كيب فير" (١٩٩١)، "عصر البراءة" (١٩٩٣)، "كازينو" (١٩٩٥).

توسيع الحدود
سينما الحقيقة والسينما التسجيلية الجديدة
فى عصر السينما الحديثة
(١٩٦٠-١٩٩٥)

لقد أدى ظهور معدات الصوت المتزامن المحمولة حوالى ١٩٦٠، إلى قفزة حاسمة إلى الأمام فى صناعة الفيلم التسجيلى وتبع ذلك فى الثمانينيات الوجود المتزايد لمعدات الفيديو الرخيصة، واستفادت السينما التسجيلية من الفيديو لأغراض الإنتاج أكثر مما استفادت به صناعة السينما الروائية. وجاء التليفزيون ليوفر منفذ العرض الرئيسى، مستوعبا شبكة الأعمال غير التمثيلية التى تنامت. فى فترة ما بعد الحرب.لقد وفر التليفزيون مستويات من التمويل لا مثيل لها من قبل، لكنه مال لفرض ضوابط صارمة على طريقة التناول، والأسلوب، والمحتوى الايديولوجى، فيما عدا بعض الاستثناءات الجديرة بالتقدير.

ومنذ ١٩٦٠ أصبح الفيلم التسجيلى بالتدريج ظاهرة عالمية، وفى البلاد النامية ظهر صناع الفيلم من أصول مختلفة سواء من ناحية العرق أو الجنس أو التوجه الجنسى، كما أصبح الممارسون للعمل فى السينما التسجيلية أكثر وعيًا بذاتهم من الناحية النظرية، فالتطور التكنولوجى الملاحظ فى المعدات المبكرة تم التغلب عليه، مما سمح بتفكير وتأمل أكبر حول طبيعة وإمكانية الأشكال التسجيلية.

بزوغ سينما الحقيقة Cinema Verite

قاد صناع الفيلم فى فرنسا وكندا والولايات المتحدة الطريق إلى استخدام المعدات المحمولة المتزامنة الصوت للصورة المتحركة مقاس ١٦مم، المزودة بفيلم خام سريع الحساسية للتصوير الداخلى أو فى الليل. وأدت هذه التكنولوجيا الجديدة فى يد المجددين من الممارسين، إلى التحول عن النموذج السابق للفيلم التسجيلى، وأطلق على عملهم صفة "سينما مباشرة "direct cinema" و"سينما الحقيقة" cinema verite. ويؤكد كل من هذين التعبيرين على سمات مختلفة، مع السينما المباشرة يكون التأكيد على طرق الملاحظة، بينما يعنى التعبير بالنسبة لسينما

الحقيقة التأكيد على أسلوب المواجهة. وقد ثبت بوجه عام فى التطبيق العملى، أنه من الأكثر فائدة النظر إلى صانع فيلم سينما الحقيقة باعتباره مشاركا فى الملاحظة. وإذا كانت السمة المتعلقة بصانع الفيلم الذى يقتحم المكان الفيلمى. ويستخلص منه الموضوع أصبحت من أكثر ما يميز سينما الحقيقة الفرنسية، فإننا نجد الأمريكان – على صعيد آخر – كثيرا ما أبدوا طريقة تحمل قدرا أكبر من الملاحظة، من بينهم على الأخص مجموعة من صناع الفيلم الذين عملوا فى "مؤسسة درو" فى بداية الستينيات: روبرت درو، ريتشار ليكوك، بنبيكر، البرت وديفيد مايسلز، هوب ريدن، جويس كابرا، وجيمس ليبسكوم.

ومن بين أفلام "مؤسسة درو" وسينما الحقيقة الأمريكية، كان فيلم "انتخابات أولية" Primary ١٩٦٠، ويمثل بداية الانطلاق، وقد جرى تصويره خلال انتخابات الرياسة الأولية فى ولاية "ويزكوسين".

تابع صناع الفيلم المرشحين الديمقراطيين الرئيسيين، جون كنيدى وهوبرت هامفرى، وزوجتيهما وهما تقدمان نفسيهما ووجهتى نظريهما لأصحاب الأصوات المحتملة، الفيلم يضع جنبا إلى جنب نوعين مختلفين تماما من الشخصيات – شخصية كيندى الواثق من نفسه، الجذاب، ذى الثقافة المدنية فى مقابل هامفرى صاحب الشخصية البسيطة، العفوية، ذات الشعبوية الريفية. وعن طريق وجود المصور (ليكوك) بدون تطفل يتوفر للمشاهدين "فيما وراء المناظر" اختلاس النظر للمرشحين، وفى لحظات أخرى نرى المرشحين وهما يعدان أنفسهما أو يعدان لمواجهة وسائل الإعلام. ومما يوفره لنا الفيلم ضمنا الاقتراب من كنيدى "الحقيقى" بينما يرى آخرون فى الفيلم صورة محكمة البناء. ومن ناحية أخرى، كان صانعو الفيلم أنفسهم فيما يبدو – مدركين جيدا بأن موضوعيهما كانا عبارة عن مؤديين يشكلان بصفة دائمة تقديم أنفسهما للآخرين، سواء مع أصدقائهم القدامى أو مع الكاميرات المحمولة متزامنة الصوت.

لقد جاءت سينما الحقيقة الأمريكية تعبيرا عن نبض صحافى ، وكانت بوجه عام معارضة بقوة لتناول المواضيع السيكولوجية.فالكاميرا لا تسعى إلـى تجـاوز الظاهر من الموضوع، وإنما تستخدمه للكشف عما هو داخله، بالتقاط مجموعة من عمليات عرضه لذاته، بحيث يمكن لصانع الفيلم والمشاهدين أن يكونوا من خلالهـا وجهة نظر عن الموضوع.

وقد داوم صناع الفيلم لمجموعة "درو" على اختيـار الشخـصيات العامـة كموضوعات لأفلامهم – "إدى ساشن" بطل سباق السيارات فى "على القائم" ١٩٦٠ On the Pole، والممثلة جان فوندا فى "جان" ١٩٦٢ وكنيدى مـرة أخـرى فـى "كارثة"، ما وراء مقتل الرئيس" ١٩٦٣.

كما لجأوا أيضًا إلى تصوير لحظات الأزمات، والمواقف التى ينتج عنها من القصص ما له ذورة وحل ونهاية، فالأزمات تضع الناس تحت ضغط، مما يكـشف بقدر ما عن طريقة معالجتهم للأمور وقدرتهم على التغلب على هذا الضغط، كمـا أنها تقدم للناس شيئًا هامًا يشغلهم عن الاهتمام بالكاميرا . وتؤدى متابعة الأشخاص لمدة طويلة إلى أن يصبح صناع الفيلم جزءا من الوجود اليومى لموضوعاتهم.

وعلى النقيض من الممارسات الأولى، تجنب صناع سينما الحقيقة فى أمريكا أن يحددوا للموضوع ما يفعله أو كيف يؤديه؟ أى أنهم رفضوا أن يوجهوا الفـيلم. من الممكن للموضوع أن يلتفت أحيانًا للكاميرا أو يوجه حديثه لصانع الفيلم، ولكـن من الأفضل للموضوع أن يتعامل مباشرة مع العالم الخارجى بطريقته.وإذا احتـاج الموضوع إلى التوجيه، فإن هذه الرغبة فى التوجيه تصبح لحظة مناسبة ومعبـرة تستحق أن يتضمنها الفيلم. إن هدف صانع الفيلم هو أن يستجيب لهذا التقديم الذاتى للموضوع بدلاً من أن يقدمه هو بنفسه، وفى هذه الحالـة يطـرح صـانع الفـيلم الموضوع طبقًا لمفهوم الموضوع نفسه.

ومن الملاحظ أن كثيرا من أفلام سينما الحقيقة تنسب للمنتج، وفريق الكاميرا، والمونتير ولا تنسب للمخرج، وفى الواقع، فإن المصور يبدو تماما كمؤلف للفيلم.

ويمكن وضع سينما الحقيقة الأمريكية على النقيض من الاتجاه الفرنسى الذى قاده "جان روش" و"ادجار مورين" (عالم الاجتماع الذى صك مصطلح سينما الحقيقة Cinema Verite). وفى مقالة منشورة بجريدة "فرانس أوبزيرفاتور"فى يناير ١٩٦٠ أعلن مورين أن "سينما الحقيقة الجديدة كانت ممكنة" حيث يقتنص الفيلم التسجيلى "أصالة الحياة كما هى معيشة فى الواقع"، وبهذه المعالجة يصبح صانع الفيلم مشاركًا فعالاً ويسهم فى خلق دراما اجتماعية بالكاميرا. ويأخذ الموضوع الفرصة لكى يعرض حياته أمام صانع الفيلم، وهو ما يمثل حالة "لها من القيمة ما يماثل قيمة صدق التحليل النفسى، وهذا يعنى بدقة أن كل ما هو مختفى يظهر على السطح". إن التأكيد على الجانب النفسى والمشاركة الفعالة لصانع الفيلم فى ترتيب المنظر (أى الإخراج mise-en-scene) (١) يميز هذا الاتجاه عن أسلوب الملاحظة لدى الأمريكيين.

وقد تعاون "مورين" "وروش" فى فيلم "يوميات صيف" ١٩٦١ Chronicle of the Summer، وأبرز الفيلم الطرق التى يؤيدانها، وتوجه برؤاه الإثنوجرافية نحو قلب المدينة. جرى تصويره فى باريس وجنوب فرنسا خلال صيف ١٩٦٠، واستخدم الفيلم التكنولوجيا الجديدة حينئذ للكاميرا المحمولة.

صور "مورين" و"روش" دائرة من الناس أخذت فى الاتساع تدريجيًا، يسألانهم عما إذا كانا سعداء وكيف يعيشون. وقد أعدا مشاهد (مارسلين تمشى فى ميدان كونكورد تكلم نفسها ، أو تكلم أباها المتوفى أو تكلم الميكروفون) وقاما بترتيب لقاءات مع الشخصيات الرئيسية (انجلو، عامل مصنع، يتكلم مع لاندرى، طالب من غرب إفريقيا).

---

(١) mise-en-scene الترجمة الحرفية لهذا المصطلح هو "ترتيب المنظر" لكنه أصبح يطلق على الإخراج عامة باعتبار أن ترتيب المنظر هو جوهر عمل الإخراج (المترجم).

لم يقتصر صانعا الفيلم على إثارة شخصياتهما بالأسئلة ومفاجأتهم بظهور الكاميرا أمامهم، لكنهما كانا أيضًا أحيانًا ما يحولان الشخصية (الموضوع) إلى صانع فيلم: مارسلين مثلا قامت بسلسلة من المقابلات مع الناس في الشارع ، وكانت تحمل مسجل الصوت أيضًا أثناء حديثها مع نفسها. وفى النهاية عند إلحاق هذه اللقاءات بالفيلم يتحدد توليف اللقطات والتعليق وفقا لما يراه بعينهما صانعاه. وينتهى ، الفيلم بصانعيه المشاركين فى الملاحظة ، وهما يسيران خلال متحف الإنسان يناقشان الاستجابات غير المتوقعة التى صادفاها أحيانًا من الشخصيات المشاركة فى الفيلم. ويعلق إدجارمورين بقوله: " إن ما يزعجنى أن أرى الآن الناس الذين أحببتهم كثيرا مثل "مارلو" و"مارسلين" يتعرضان للنقد، وكنت أعتقد أن المشاهد لابد أن يحب الشخصيات التى أحببتها"، ويختتم كلامه بقوله،" هذه هى صعوبة توصيل فكرة ما. فنحن فى غاية التورط".

لقد حدد "مورين" و"روش" اختياراتهما التى اختلفت جذريا عن اختيار "درو" وشركاه. كلا الفريقين فضلا الكاميرا المحمولة واللقطات الطويلة، ولكن الأمريكيين يميلون للتركيز على المشاهير الذين يملكون إلى حد ما المهارة فى تقديم أنفسهم سواء للمشاهدين أو للكاميرا. وكان "درو" يلجأ إلى "تغطية القصة" من خلال التقاليد الصحفية السائدة، مع التمييز الواضح بين المراسل صانع الفيلم وأولئك الذين يظهرون فى الفيلم. بينما عمل الفرنسيون أكثر من داخل إطار الأنثروبولوجيا، التى لا تهتم كثيرا بالخط القصصى: يتحرر الفيلم من التقيد بالترتيب الزمنى ويحتضن صناع الفيلم موضوعاتهم لكنهم يتوقفون عن التساؤل عن عملية صنع الفيلم التسجيلى نفسها، مدركين جيدا إمكانيات توظيفها ، وربما يحتفون بعدم القدرة على التنبؤ بها.

كان فيلم "انتخابات أولية" أول الأفلام التسجيلية العشرين لسينما الحقيقة التى مولتها صحيفة "تيم ليف" Time Life (استثمار حوالى ٢ مليون دولار) وصنعت بواسطة مجموعة "درو" بين عامى ١٩٦٠ و ١٩٦٣. وعندما فشلت "تيم ليف" فى

بيع معظم هذه الأفلام للتليفزيون فى الولايات المتحدة، كان من المتعذر أن يتوقف هذا المشروع الطموح. ورغم أن مجموعة "درو" تناثرت بين عامى ١٩٦٢و١٩٦٣، واصل مختلف صناع الفيلم تقديم مجموعة كبيرة من الأفلام أشاعت، وهذبت كثيرا من مبادئ سينما الحقيقة. إن فيلم دى إيه. بنبيكر Pennebaker "ولا تنظر إلى الخلف" ١٩٦٦ يتابع زمنيا أحداث جولة "بوب ديلان" فى إنجلترا ١٩٦٥.

كان "ديلان" يتجنب مراسلى الصحف الذين يحاولون أن "يفهموا" موسيقاه وآراءه السياسية وشخصيته، ويطلقون أحكامهم فيها على عجل، بينما بينبيكر المتجول فى أعماق "بوب ديلان"، يصور بهدوء هذه المواقف التى تكشف عن ضيق المغنى بالشهرة. ويرى بينبيكر فى موسيقى "ديلان" التى تعتمد على تكنولوجيا بسيطة (حيث يغنى منفردا، ويلعب بالجيتار والهارمونيكا) نظرًا لما يتبعه فى صناعة الفيلم (حيث يعمل بنظام فيلم الرجل الواحد – أى المخرج المصور). ويواصل بينبيكر عمل فيلم Montercy pop ١٩٦٨، وهو أحد الأفلام المبكرة الناجحة عن حفل موسيقى، وفيه تستجيب كاميرته للاختفاء، وتحتفى بالمؤدى وموسيقاه – خاصة فى المشهد الذى يصور جيمى هندريكس.

وكانت إسهامات مايسلز Maysles فى مرحلة ما بعد "درو" تبتعد عن أسلوب تصوير "الأزمات" الذى اتبعته سينما الحقيقة المبكرة، وذلك من أجل التركيز على ما هو عادى ومع ذلك فقد واصلوا تصوير الشخصيات البارزة مثل جوزيف ليفين فى فيلم "رجل الاستعراض" ١٩٦٢ .Showman ومارلون براندو فى فيلم "قابل مارلون براندو" ١٩٦٥ Meet Morlon Brando. أما فيلم "مندوب المبيعات" فكان فيلما بارزا لتناوله مجموعة من "الأمريكيين العاديين" يتكسبون ببيع نسخ الإنجيل من باب إلى باب مرة أخرى تكون المواضيع عبارة عن مؤدين، ولكن صناع الفيلم هنا كانوا يحاولون – فعلا – النفاذ إلى عمق شخصية رجل الشارع، فالكاميرا تلعب دور المحلل النفسى ، ونحن نرى "لول برينن" وهو

يتعرض لأزمة شخصية. يفقد "برنين" قدرته على البيع، والتلاعب علـــى الزبـــائن، يفقد قدرته على الأداء. وقد أدى عدم قدرته على الإقناع إلى خلق شكل جديد مـــن الصدق – ربما كان ذلك بتشجيع الكاميرا – ولم يعد يعتقد فى طريقته الروتينيـــة. وفى فيلم "الحدائق الرمادية" ١٩٧٥ يؤدى الاكتشاف لباطن الموضـــوع إلـــى دفـــع العالم السيكولوجى إلى الأمام، الفيلم يتناول شخصيتى "إديث" و"إدى بيل"، أم وابنتها تعيشان فى بيت فقير فى "ايست هامبتون" المتطرفة ب" لونج ايلاند". فرغم العلاقة الودودة الظاهرة بينهما، فإنها علاقة مدمرة، وهو ما يجعلها دراسة فى علم أمراض الأسرة. وقد ابتعد صناع الفيلم عن منهج الملاحظة وقاموا بدور العامـــل المـــساعد على التغيير، حيث تفاعلوا مع شخصياتهم. وكان فيلم "مخبـــأ جـــيم" ١٩٦٩ دلـــيلا واضحا على الارتباط المتنامى لمجموعة "مايسلز" بتكنيك سينما الحقيقة عند روش، حيث يلقى الفيلم نظرة فاحصة على جولة فرقة "رولـــنج ســـتونز" فـــى الولايـــات المتحدة، التى تنتهى بحفلة موسيقية حرة فى التامونت، كاليفورنيـــا، ومـــوت أحـــد المسلحين من المغرمين بالفرقة حيث ذبحته عصابة "هلز أنجيل".ولم يكـــن "مايـــك جاجر" يعلم بعملية القتل إلا فيما بعد، عندما أحضروه إلى حجـــرة التوليـــف لـــدى اللقطات المصورة عن الجريمة، مما ساعد مجموعة "مايسلز" على استخدام العنـــف حتى وهم يقدمون نقدا ذاتيا لأنفسهم.

أصبح ريتشارد ليكوك مدرســا مثيــرا للجــدل. فـــى معهـــد ماساشوســـتس للتكنولوجيا، وكان يشجع صنع الفيلم على يد شخص واحد بكـــاميرا "ســـوبر 8" كـــان يشعر أن هذه الأداة أقل اقتحامًا، وأكثر ابتعادًا عن التكنولوجيا التجارية. وعاد ليكـــوك وكثير من تلاميذه (ماريسا سيلفر، جيف كرينز، وجول ديموت) إلى التيـــار الرئيـــسى للسينما التسجيلية عندما عملوا فى سلسلة "بيتر ديفيـــز" التـــسجيلية وعنوانهـــا "المدينـــة الوسطى" ١٩٨٢. وصنع ليكوك (كاميرا) مع سيلفر (صوت) فيلم "مجتمـــع التـــسبيح"، الذى يتناول البحث المحموم لأسرة عن الإيمان والمعنى الدينى فـــى مدينـــة "مونـــسى" بالهند.وتابع "كرينز" و"ديموت" مجموعة من طلبة المدرسة الثانوية مع التركيـــز علـــى

امرأة بيضاء لها علاقة رومانسية مع طالب أسود. وقد تم حجب هذا الفيلم المثير للجدل نهائيًا من العرض فى الطائرات. وعاد "روبرت درو" إلى الإنتاج المستقل لحساب التليفزيون الحكومى بفيلم "البيع: هو البطل الأمريكى" ١٩٨٦، الذى يفحص أزمة المزارع فى الثمانينيات، ففى الوقت الذى كانت المزارع العائلية تتجه إلى الإفلاس كانت الشخصية الرئيسية دلال المزاد الذى كان لعمله صدى مدو.

وقد شارك فى ثورة سينما الحقيقة العديد من صناع الفيلم فى الولايات المتحدة، ومن بينهم "مايكل رومر" و "روبرت يانج" بعمل فيلم "كازينو كورتيل" ١٩٦١، و"جاك ويليس" فى فيلم "ارفع عنى الحمل" ١٩٦٥، و"آرثر بارون" فى فيلم "١٦ فى جامعة وبستر" ١٩٦٦، و "ويليام جيرسى" فى فيلم "السجن الحربى" ١٩٦٤ وهو تسجيل على طريقة سينما الحقيقة لإعادة التمثيل الدقيق – الذى تم على خشبة "المسرح الحى" – عن الحياة فى سجن على متن سفينة حربية، وواصل ميكاس عمل سلسلة من أفلام اليوميات مثل: "يوميات"، ملاحظات وتخطيطات" ١٩٦٨، و"ذكريات رحلة ليتوانيا" ١٩٧٢.

كما اكتسبت السينما التسجيلية الجديدة فى فرنسا وجوها جديدة، منهم "ماريو راسبولى" الذى اتخذ منهج الملاحظة فى فيلم "خبايا الأرض" ١٩٦١ "وإطلالة على الجنون" ١٩٦١. وأنتج "كريس ماركر" أيضًا عملين من أعمال سينما الحقيقة، "كوبا" ١٩٦١، و"شهر مايو الجميل" ١٩٦٣. والأخير صور على شريط ١٦مم، ثم تم تكبيره إلى ٣٥مم للعرض بدور السينما، ويعتمد الفيلم أساسًا على تكنيك المقابلة ليجرى بحثًا اجتماعيًا واسعًا عن باريس مايو ١٩٦٢، حين انتهت الحرب الجزائرية نهائياً.

وقد شارك الكنديون من خلال تمويل المجلس القومى للفيلم مشاركة ملحوظة فى سينما الحقيقة. وكما هو الحال فى فرنسا والولايات المتحدة كانت السينما التسجيلية الكندية تصنع غالبًا من خلال فريق من المخرجين المنتجين. كان فيلم "الفتى الوحيد" ١٩٦١ إخراج "وولف كونج" و"رومان كرويتر" بورتريه حى لمغنى

الشباب "بول أنكا"، كما اشتركا بعد ذلك فى معالجات عميقة لنجوم موسيقى البوب. وشارك "كلاود جوترا" و "ميشيل برولت" و "كلاود فرونيير" و "مارسيل كاريـار" من الفريق الفرنسى فى عمل فيلم "المسابقة" ١٩٦١ عـن مـصارعة المحتـرفين وصداها ونوعية مريديها. وأنتج "برولت" و "كاريار" و "بيير" أول فـيلم تـسجيلى طويل فى كيبيك وعنوانه" من أجل الأجيال القادمة" ١٩٦٣، الذى يتابع مجموعـة من الكنديين الفرنسيين معزولة جغرافيا، وهم يعيدون إحياء العمليات المندثرة لصيد الحيتان. وقدم "آلان كنج فيلم " Warrendale ١٩٦٧ الذى بحـث مجموعـة مـن الأطفال فى مركز معالجة الاضطرابات العاطفية للشباب، ولكن الفـيلم منـع مـن الإذاعة فى التليفزيون.

لم تكن كل البلاد أو صناع الفيلم من رعاة التكنولوجيا وتكنيك سينما الحقيقة على نفس القدر من الحماس. ففى أوروبا الشرقية والاتحاد السوفيتى ظلت الأفـلام التسجيلية محافظة على مكانتها، وظلت تصور على أشرطة أفلام مقـاس ٣٥مـم. وبوجه عام حققت السينما التسجيلية خلال الستينيات مكانة رفيعة وشعبية لم تكـن متوقعة فى زمن السلم. وقد تنبه مخرجو الأفلام الروائية لما أنجزته سينما الحقيقـة فعملوا على الاقتراب من تكنيك سينما الحقيقة لتوفير قدر أكبر من الواقعية كما فعل ستانلى كوبريك فى "دكتور سترينج لاف" ١٩٦٣ وجاك روزيه فى "وداعا فلبـين" ١٩٦٢، وريتشارد ليستر فى "ليلة يوم عصيب" ١٩٦٤.

عام ١٩٦٨ وما بعده:

كان عام ١٩٦٨ هو عام هجوم "التت" فى فيتنام، وثورة الطلبة وعمال المصانع فى فرنسا وإنحاء العالم، وانتفاضة براغ وإحباطها بواسطة الـدبابات السوفيتية. لذلك استقبلت فكرة موضوعية الفيلم التسجيلى بشك أخذ يتزايد، بين الطلبة وأولئك المهتمين بعروض وسائل الإعلام. وكـان ينظـر إلـى الفـيلم

التسجيلى أكثر فأكثر، باعتباره أداة لنقل التعبير عن المواقف الأيديولوجية. ومن ثم حرص صناع الفيلم الأمريكى وفى كل مكان على تقديم فهم بديل لحرب فيتنام فى مواجهة وجهة النظر المفروضة للدعاية الرسمية والتليفزيون. وقد دعى المناضل يوريس ايفنز إلى فيتنام لعمل فيلم "المتوازى السابع عشر" ١٩٦٧، وعرض الفيتناميون فى الشمال فيلم "بعض الوضوح" ١٩٦٩ الذى صور تفاصيل تأثير القنابل والسلاح الأمريكى على الناس والحيوانات والنبات والمبانى، وفى أمريكا قدم التسجيلى المتمرس" إجيل دى أنتونيو" نظرة نقدية لسياسة حكومته فى فيلم "فى عام الخنزير" ١٩٦٩.

فى عام ١٩٦٨ أيضًا والأعوام التالية، انتشرت تجمعات صناع الفيلم الجدد فى أنحاء العالم ليقدموا وجهات نظر جوهرية (راديكالية)[١] عن الأزمات العالمية فى فرنسا انضم "جان لوك جودار" و "جان بيير جورين" إلى مجموعة دزيجا فيرتوف، بينما كون "كريس ماركر" مع عدد من صناع الفيلم الشبان مجموعة SLON. وفى اليابان صنعت "مجموعة الرؤية" فيلم "جاء الموت وأوقف تراجعى" ١٩٦٩، عن كفاح العمال فى الصناعات الصغيرة، بينما شاهدت بريطانيا تكوين "سينما الحركة" و"تجمع شارع بيرويك".

فى الولايات المتحدة، كانت المؤسسة الأساسية الرائدة لصناعة الفيلم هى الجريدة السينمائية بفروعها فى معظم المدن الكبيرة. وفى أواخر عام ١٩٦٧ بدأت مجموعة، تنشيط إنتاجها خلال ١٩٦٨، وكانت ترتبط بمنطقة "الطلبة من أجل مجتمع ديمقراطى" (SDS)، وقد أخذت بالتدريج مواقف راديكالية، فى أواخر الستينيات. ومن خلال العمل الجماعى، وإن كان يسوده الطابع الرجالى، حرص أعضاء الجريدة السينمائية على تزويد الحركة بأفلام ذات أغراض إعلامية وتنظيمية. ومثال بارز بوجه خاص على عمل الجريدة السينمائية، هو فيلم "بانثر

---

(١) Radical لجأت إلى تعريب الكلمة "راديكالية" حفاظًا عليها من ظلال تتجاوز ترجمتها، وإن كانت الترجمة بكلمة "جوهرية" تفي بالمعنى (المترجم).

السود" ١٩٦٩/١٩٦٨، يقدم الفيلم مقابلات مع زعماء جماعة "بانثر" ومنهم "هـوى نيوتن" و "إلدرج كليفر"، ويستعرض قوة جماعة بانثر، ويتلو "بـوبى سـيل" نقـاط برنامج بانثر العشرة. وتعتمد الجريدة السينمائية على أسلوب تركيبى يجمـع بـين تصوير للصور الفوتوغرافية، ومادة مصورة بواسطة الأعضاء، واقتباسـات مـن لقطات إخبارية سابقة وفرها عمال من المقاطعتين مـن داخـل صـناعة وسـائل الإعلام، بالإضافة إلى تعليق ولقاءات متزامنة الصوت مع الصورة. وكـل أفـلام الجريدة بالأبيض والأسود، ويتم ترتيب لقطات نسخة العمـل بنـاء علـى قواعـد المونتاج المستمرة من نظريات أيزنشنين وفيرتوف.

وفى كل الأحوال، فإن أسلوب "الجريدة السينمائية" كان يدين مباشرة لتقاليـد السينما التسجيلية وما جاء منها من أمريكا اللاتينية ومن كوبـا علـى الأخـص. فالتوليف الجدلى القائم على التناقض بين اللقطات ، الذى اتسم به عمـل التـسجيلى الكوبى سنتياجو الفاريسى كان له تأثير قوى، كما أن الأفـلام التعبيريـة الكوبيـة الأخرى مثل فيلم "للمرة الأولى" ١٩٦٧ إخراج أوكتافيا كورتازار الذى سجل ردود أفعال أبناء الريف ، وهم يشاهدون السينما لأول مرة، كان لها تأثيرها على صـناع الأفلام فى أمريكا وأوروبا.

لقد وصلت بالفعل سينما أمريكا اللاتينية إلى النضج مع الملحمة المكونـة مـن ثلاثة أجزاء "ساعة الغليـان" Hour of the Furnaces التـى صـنعها الأرجنتينيـان "فريناندو سولاناس" و "أوكتافيو جيتينو" بين عامى ١٩٦٨/١٩٦٦. وكان الفيلم نظيـرا لبيانهما القوى الذى حمل عنوان "نحو سينما ثالثة" ونشر عام ١٩٦٩. وفى البيان نـادا بصناعة الأفلام المناهضة للاستعمار، التى تعارض النظام بقوة. وكانـت مثـل هـذه الأفلام تمثل جزءا من معركة "ضد أن تكون أفكار ونماذج العدو داخل كل منا".

"إن رجل السينما الثالثة، سواء كانت سينما نضالية أو فيلم، بكل ما يحتويـه من تصنيفات لا نهائية (الفيلم الخطأ، والفيلم الشعر، والفيلم المقال، والفيلم النـشرة، والفيلم التقرير ...إلخ) إن هذا الرجل رجل السينما الثالثة هو – فوق كل شـىء –

يعارض كل فكرة من أفكار صناعة الفيلم على أساس سينما الشخصيات بفكرة رئيسية أخرى: يعارض فكرة الأفراد بفكرة الجماهير، وفكرة المؤلف بفكرة المجموعة الفاعلة، وفكرة الإعلام المضلل للاستعمار الجديد بفكرة الإعلام، وفكرة الهروب بفكرة اقتناص الحقيقة، وفكرة الاستسلام بفكرة النضال.

يصور فيلم "ساعة الغليان" الأرجنتين كمثال مأساوى وغريب على نحو ما لاقتصاد وثقافة الاستعمار الجديد. فموارد البلد الطبيعية تصدر لشراء السلع الاستهلاكية المستوردة من الولايات المتحدة وأوروبا وإلى جانب الغضب الذى يعيبه الفيلم على الثقافة والاقتصاد الاستعماريين، فالفيلم غنى بالإشارات إلى السينما التى تمثل جذوره التاريخية: ذبح الماشية فى "إضراب" أيزنشتين وشاهد المقبرة فى "حديث نيس" A pnopose de Nice – فيجو...وغالبًا ما كان يعرض فيلم "ساعة الغليان" سرا ، وهو ما زال قيد التنفيذ وبعد أن اكتمل تنفيذه، وكانت العروض تعنى إثارة النقاش، ومن ثم أصبحت المشاركة فى المشاهدة نشاطا مسيسا.

ازدهرت السينما التسجيلية الجديدة فى إفريقيا أيضًا، قبل أواخر الستينيات، كانت معظم الأفلام التسجيلية الإفريقية من عمل صناع الفيلم البيض (فيما عدا بضع استثناءات ملحوظة مثل تميتيه باسورى، الذى صنع عدة أفلام مقبرة للسنغال فى ١٩٦٣، ولكن بداية من ١٩٦٧ وما بعدها بدأ جيل جديد من صناع الفيلم فى الظهور فى إفريقيا الفرانكفونية، يؤرخون لمظاهر الحياة المتغيرة فى الدول المستقلة حديثا. فى ساحل العاج، صنع تيمتية Timite وهنرى دوبارك Henry Duparc العديد من الأفلام التسجيلية بين عامى ١٩٦٧و١٩٧٢، بينما فى السنغال صنع "محمد جونسون تروريه"، "صافى فاى" أفلاما عن الهجرة من الريف إلى المدن والحياة الحضرية. أما النيجيرية مارياما هيما" التى تدربت على يد جان روش فصنعت "Bahu Banza" ١٩٨٥-١٩٩٠ سلسلة من الأفلام القصيرة عن تدوير المواد (إطارات، سيارات). وهناك الكثير من رواد صناعة الفيلم الأفارقة الذين بدأوا عملهم كتسجيليين.

كان التوسع فى صناعة الفيلم التسجيلى عبر العالم يوازيه فى أواخر الستينيات تنوعات جديدة بين صناع الفيلم التسجيلى فى الغرب، بداية بتأييد حركة الحقوق المدنية فى الولايات المتحدة، ثم الحركات النسائية والشواذ فى كل من أمريكا وأوروبا. وتحت ضغط تقرير "كيرنر" عن التجاوزات المدنية اضطرت محطات التليفزيون فى الولايات المتحدة أن تشرع فى اتخاذ عدد من المبادرات لتحسين تقديمها لسكان البلد من السود والأقليات. ووافق التليفزيون الحكومى على عرض "ما زال أخ: داخل طبقة السود المتوسطة" ١٩٦٨، وهو فيلم تسجيلى أنجزه صانعا الفيلم من الأمريكان الإفريقيين "وليام جريفز" و "وليام برانش"، وقد أصبح "جريفز " الذى تلقى تدريبه فى المجلس القومى للفيلم بكندا، منتجا منفذا لبرنامج المجلة التليفزيونية "بلاك جورنال" ١٩٦٨/١٩٧٠ ومن ثم صنع عددا كبيرا من الأفلام التسجيلية عن التجربة الأمريكية الإفريقية، منها : "على الملاكم" ١٩٧٠ عن بطل الملاكمة للوزن الثقيل محمد على المثير للجدل السياسى وأتاحت "بلاك جورنال" وبرامج أخرى مماثلة الفرص لجيل جديد من التسجيليين السود مثل "سانت كلير بورن" مخرجة (فى حركة: أميرى بركة ١٩٨٥) و "كارول باروت بلو" مخرجة فيلم (امرأتان ١٩٧٧).

وما لبث أن طالب الأمريكان اللاتين فى الولايات المتحدة بمدخل مماثل إلى التليفزيون وفرص للإنتاج، ومنهم على الأخص "شيكانوس" و"بيرتو ريكانز". وقدم التليفزيون الحكومى "ريليدادز سلسلة من الأفلام التسجيلية المثيرة للجدل خلال السنوات الثلاث من عمله ١٩٧٢-١٩٧٥. وأنجز صانع الفيلم "جوزى جارسيا" مقدمة للعرض الذى يحمل عنوان "الكاريتا" ١٩٧٠، ترجمة / إعداد حر للرواية الميلودراجة التى كتبها بورتو ريكو المؤلف المعروف باسم رينيه ماركيز. يبدأ الفيلم بمقابلة مع المخرج، ثم يقدم بعد ذلك بعض اقتباسات من الرواية، قبل أن يتلاشى الخط القصصى إلى الخلف ، ليحل فيلم تسجيلى حضري.

وقعت الجريدة السينمائية أيضًا تحت ضغط الاستجابة للحاجة إلى التنوع العرقى والجنسى بعد فترة من الاضطراب (أثناء انفرادها بمجلة "رات" كمعقل لسيادة اليسار الذكورى، عملت على تنمية التأكيد على العالم الثالث تـدريجيا. وقد تركها كثير من الأعضاء الأهليين بينما واصل العمل بها فى النهاية حفنـة من أبناء العالم الثالث المتفوقين وأعادوا تسمية المؤسسة باسم "جريـدة العـالم الثالث السينمائية".

وصنعت الأمريكية الأسيوية "كريس شوى" مع الأمريكية الإفريقية "سـوزان روبسون" فيلم "علموا أولادنا" ١٩٧٢ بينما كانت الجريدة السينمائية تتهاوى علـى حدة. وكان من الممكن لأعمالهما التالية أن تمول من الدولـة وصـندوق الفنـون الوطنية، ومنها "فى حالة الحدوث يختفى أى فرد" ١٩٧٤ عـن أوضـاع الحيـاة الطاحنة فى سجون النساء. وكان فيلم "من المسمار إلى المغزل" ١٩٧٦ هو الفـيلم الوحيد الذى ركز على تجربة المهاجر الـصينى ونمـو نـشاطه الـسياسى فـى "تشيناتاون" نيويورك، حيث بدأت "شوى" توجيه رسائلها داخل مجتمعهـا الإثنـى. وهو ما أصبح يميزها بشكل واضح فى معظم أعمالها مثـل :"مثلـث مسيـسيبى" ١٩٨٤ و" من قتل فنسنت تشن؟" ١٩٨٩ (مع رينيه تاجيما). ثم صنعت شوى بعـد ذلك "بيوت مفصولة: كوريا" ١٩٩١، مع جى تى تاكاجى أمريكية كوريـة عـادت إلى وطنها وعائلتها التى انفصلت عنها أكثر من أربعين عاما بسبب انقسام الـوطن إلى جنوب وشمال.

مع انبعاث الحركة النسائية فى أوائل السبعينيات، توجه كثير من النساء إلـى صناعة الفيلم التسجيلى، الذى رأين فيه وسيلة ممكنة ومفيدة لحشد جملة من الأفـلام، ولأنها قادرة على توفير استكشافات أكثر خصوصية لقضايا المرأة، التى غالبًـا مـا ترتبط بشعار " ما هو شخصى هو سياسى". وفى فيلم بربارا كوبل" إقليم هارلان فى الولايات المتحدة" ١٩٧٦ تؤرخ للنضال من أجل الاتحادية فى حقول الفحم، حيـث لعبت النساء دورا حاسمًا، وتتناول جويس كوبرا مع كلوديافيل، التوترات بين العمـل

وامتلاك الأطفال فى فيلم "جويس فى الرابعة والثلاثين" ١٩٧٢، وفى فيلم "ناتا وأمى وأنا" ١٩٧٤ فحصت أميليا روتشايلد العلاقات بين ثلاثة أجيال من النساء، بمن فيهن نفسها. وفى كندا صنعت آن كلير بروير "بنات روى" ١٩٧٤ الذى يقتفى أثر الكفاح التاريخى لنساء كويبك، كما انتجت آن هويلر فيلم "الجدة العظيمة" (كندا ١٩٧٥) عن النساء المقيمات فى البرارى وأنتج أصحاب الحركة النسائية فى ألمانيا كثيرا من الأفلام التسجيلية خلال السبعينيات، ومن أشهرهن هيلكة ساندر التى أبرزت قضايا المرأة فى أفلام السبعينيات التسجيلية مثل: "هل حبة منع الحمل تحرر المرأة؟" ١٩٧٢ واستمرت على هذا المنوال مع ملحمتها التاريخية "المحررات يحصلن على الحريات" ١٩٩٢ عن النساء الألمانيات اللائى اغتصبهن الجنود السوفيت فى نهاية الحرب العالمية الثانية. وفى بريطانيا أنتج عدد من الأفلام التسجيلية النسائية ، ومنها الاكتشاف الرائد لتاريخ المرأة فى "نساء الروندا" ١٩٧١، وكانت الحركة فى مجملها تحارب تحفظ الأشكال التسجيلية التقليدية وتركز على ممارسات صناعة الفيلم التى تضع صور المرأة القصصية والتسجيلية موضع تساؤل. وانتشر هذا الاتجاه فيما وراء الحدود الخاصة بصناعة الفيلم النسائية، كما فى الفيلم العنيف الذى قدمه "تجمع شارع بيرويك" وعنوانه "منظفو الليل" ١٩٧٥.

وحصل نساء العالم الثالث على فرص أكبر عامة بعد عقد من الزمن بالنسبة لنظائرهن فى أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية. فقد أنتج التجمع الكولومبى "سينى ميجر" Cine Mujer أفلاما تسجيلية عديدة فى الثمانينيات، وغالبًا ما كانت تحتوى على عناصر قصصية، وفى البرازيل صنعت أفلام تسجيلية قصيرة بواسطة تجمع الفيديو النسائى "ليليث" Lilith، ومنها فيلم "سلفانا أفرام" وعنوانه "النساء السود" ١٩٨٥ حول الهوية العرقية والعنصرية فى البرازيل، وفيلم جاكيراميلو وعنوانه "قبله على الفم" ١٩٨٧ ويتكون من مقابلات مع عاهرات.

كما حصل النساء فى الهند على فرص جديدة، وقبل التحول إلى صناعة الفيلم الروائى، صنعت ميرانير فيلم "بعيدا جدا عن الهند" ١٩٨٢، الذى يتناول حياة المهاجرة

فى مدينة نيويورك، وفيلم "ملهى الهند" ١٩٨٥، حول أعمال راقصات الملهـــى الليلـــى. وصنع نساء تجمع "ميديا ستورم" Media storm أفلام فيديو عن استعباد المرأة فى فيلم "الحياة المدنية فى الهند" ١٩٨٦ الذى اعترض على البيان المشهور للنساء المـــسلمات، بينما أدان فيلم "من الجمرات المشتعلة" ١٩٨٨ عودة ممارسة "الـــسوتى" بعـــد إحـــراق امرأة حية عمرها ١٨ سنة مع إحراق جثة زوجها الميت.

وبدأ الشواذ من الجنسين صناعة الأفلام التسجيلية كجزء من حركة المنـــاداة بحقوق الشواذ فى أواسط السبعينيات، ومنها فيلم "كلمة فى الخـــارج" ١٩٧٦ الـــذى صنعه بيتر أدير" و "جماعة ماريبوسا للفيلم، وفى يوم حرية الشواذ ١٩٧٧ صـــور أرثر بريسان واتحاد الفنانين لحقوق الشواذ فيلم "شواذ الولايات المتحدة". وقـــد تـــم تصوير بعض الشخصيات التاريخية فى مثل هذه الأفلام كما فى فيلم "إنها تمـــضغ حتى التبغ" ١٩٨٣ الذى صنعه ليز ستيفنز واستيل فريدمان، عن الـــسحاقيات فـــى كاليفورنيا خلال القرن ١٩، وفيلم روبرت أبشتين وريتشارد سخمايش "زمن اللـــبن المسكوب" The time of Harvey Milk ١٩٨٤. عن شاذ نشط اغتيل بعد انتخابـــه رئيس بلدية سان فرنسيسكو. وفى أواخر الثمانينيات تحول التركيـــز إلـــى قـــضية الإيدز التى دمرت مجتمع الشواذ.

سينما الحقيقة وطموحاتها:

رغم أن سينما الحقيقة استمرت بعد ١٩٦٨، فإنها اتخذت اتجاهات جديدة. اتضح هذا فى الولايات المتحدة مع ظهور فردريك وايزمان، الذى كان أساس عمله المتنامى يركز على المؤسسات الهامة فى الحياة الأمريكية. كان فيلمه الأول "معاقل شجر التيتى المقطوع" ١٩٦٧ يتناول مؤسسة بريـــدجووتر للتقـــويم فـــى ولايـــة ماساشوستيس، وتمثل مركز الصحة العقلية خارج بوستن. ورغم أن الفـــيلم كـــان موضوعيًا فى طريقته فى الملاحظة، ويستخدم لقطات طويلة (متوسط طول اللقطة

٣٢ ثانية)، مع تجنب التعليق إلا أنه لا يمدنا بغير القليل من المعلومـات التوثيقيـة عن صوره المزعجة، وقد ظهر العاملون بالصحة العقلية عديمو الكفـاءة، قساة، ساديون أحيانا نحو مرضاهم. ومن ثم يمكن أن يفهم الفيلم باعتباره دعوة إلى دعـم برنامج الصحة النفسية بتفكيك مؤسساتها. كما يمكن أن ينظر إليه باعتباره رمـزا لعلاقة أكثر عمومية ونعنى بها العلاقة بين الولاية ومواطنيها. وبسرعة بحثـت ولاية ماساشوسيت عن أسباب لإعاقة عروض الفيلم ، ونجحت فـى النهايـة فـى اقتصار العروض بالمعرض التسجيلى على أعمال مجموعة مختارة من المحترفين.

واصل وايزمان استخدام (وصقل) طريقته المعتمدة على الملاحظة والتصوير بين الناس فى فيلمه عن مدرسة فلادلفيا العليا "المدرسة العليا" ١٩٦٨، وفيلمـه عـن مستشفى مدينة نيويورك "مستشفى" ١٩٧٠. ومع ظهور أفلام وايزمان بواقـع فـيلم واحد كل عام تقريبا أصبحت أطول ، حيث تحاول أن تستغرق مشاهديه فـى البيئـة المختارة: مثال على ذلك فيلم "قريبا من الموت" ١٩٨٩ الذى جـرى تـصويره فـى وحدة عناية مركزة، ويبلغ طوله ٣٥٨ دقيقة، وكان فيلم "الحديقة العامة" ١٩٩٠ أكثر تواضعًا فى ١٧٦ دقيقة عن جائزة مدينة نيويورك للأماكن العامة.

ومن شخصيات الجيل الثانى من صناع أفلام سـينما الحقيقـة شخـصيتان رائدتان هما: روجر جريف Roger Graef ومارسيل أوفـولز Marcel Ophuls. اتجه جريف إلى اكتشاف آلية العمل داخل المؤسسات، خاصة عملية اتخاذ القـرار فى المستويات العليا للإدارة، ووصل هذا الاتجاه إلى مرحلة النـضج مـع أوائـل السبعينيات فى سلسلة بى بى سى "المسافة بين الكلمات". وفى فيلم "الصلب" ١٩٧٥ تابع جريف الشركة البريطانية المساهمة للصلب المملوكة للدولة ، وهى تنظر فـى استثمار ٥٠ مليون دولار فى مصنع جديد. وقد اشارت الإدارة إلى أن مثـل هـذا المصنع سيساعد على مواصلة العمل، طالما أن المصنع سيتطلب مـوظفين أقـل نسبيًا للتشغيل، وهو ما يثبت أهميته بوجه خاص إذا أضرب عمال الصلب، وإن لم

يعلن ذلك على هذا النحو صراحة. وعلى غرار وايزمان اتجه جريف إلى التركيز على القضايا السياسية الحساسة، وإن ظل محافظًا على اختلاف طريقته. وقد أعلن وايزمان مرة أن علاقته بالمؤسسة التى يتناولها هى علاقة نقدية، يحاول من خلالها أن "يزيح الستار عن المكان" وأن ينتج فى النهاية تعبيرًا "فنيا" يحمل طابعه الذاتى وعلى النقيض كان جريف يحاول "أن يصل إلى تكنيك ملاحظة غاية فى الدقة" يستخلص جوهر المؤسسة الحيوى إلى درجة أن الناس داخل المؤسسة يقولون نعم هذا هو الحاصل بالفعل".

وكما يفعل وايزمان، يحاول جريف أن يجعل مشاهديه يستغرقون فى عالم غير مألوف ومن ثم يدفعهم ليأخذوا دورا إيجابيًا فى فهم وتقويم ما يشاهدونه: "فجأة نفتح الباب وتجد نفسك فى وسط اجتماع مجلس الإدارة لشركة الصلب البريطانية، دون أن تعلم من يكون أى منهم. وأنت لا تعلم ما هى القواعد. ويحاول عقلك أن يلاحق الأحداث ليفهم ما يجرى".

وبالمثل جعل مارسيل أوفولز الجمهور مستغرقًا فى مادة موضوعه المختارة لفيلمه الذى استغرق حوالى أربع ساعات ونصف وعنوانه "الأسف والشفقة" ١٩٧٠. ويعالج الفيلم التعاون الفرنسى مع العدو المحتل والمقاومة خلال الحرب العالمية الثانية، مركزا على مدينة كليرمون فيرا، التى كانت جزءا من فيشى الفرنسية إلى أن احتلها الألمان فى ١٩٤٢. وغالبًا ما يظهر أوفولز على الشاشة وهو يسأل شخصياته برقة، ولكن بإصرار. يقطع هذه المشاهد للشخصيات المتحدثة مقتطفات من الجريدة السينمائية، ولقطات أخرى من مشاهد سينمائية سابقة لتزويد فيلمه بصورة متحركة لها أهميتها فى خصوصيتها التاريخية. وكان موضوع التعاون مع الأعداء من الموضوعات التى ظلت شديدة الحساسية فى فرنسا، حيث تجنبت محطات التليفزيون عرض الفيلم حتى عام ١٩٨١، رغم نجاحه فى دور العرض. وكان لأوفولز وجود أكثر نشاطًا فى "ذاكرة العدالة"، الذى

يتناول جرائم الحرب الألمانية ومحاكمات نورمبرج. يقارن أوفولز هنا كما يقابل الهولوكوست بالأعمال الفرنسية فى الجزائر والوحشية الأمريكية فى فيتنام. الفيلم يطبق القيم الإنسانية والعدالة الواضحة فى محاكمات نورمبرج على مواقف أخرى لأولئك المسئولين الذين نادرا ما جرى حسابهم عليها.

يشير عمل أوفولز إلى ولادة جديدة لنوع السينما التسجيلية التى استقرت طويلاً، ونعنى بها السينما التسجيلية التاريخية، وقد أهملت نسبيًا فى مواجهة سينما الحقيقة التى لا نهاية لإمكانياتها فيما يبدو. وقد أثبت هذا الشكل (التاريخي) إذا ما تم معالجته بذكاء، أنه شكل مناسب بوجه خاص لتوجه التليفزيون الأساسى، كما هو واضح فى حالة سلسلة "العالم فى حرب" ١٩٧٤/١٩٧٥ المكونة من أجزاء كل منها ٢٦ دقيقة، أنتجها جيريمى إزاك لتليفزيون "أى تى فى" فى بريطانيا، وتقدم السلسلة تاريخًا مثيرًا للانتباه بقوة عن الحرب العالمية الثانية، تمزج فيه بين لقطات سابقة عن الحرب ومقابلات مع مختلف المشاركين.

وقد حاول صناع الفيلم اليساريين – خلال السبعينيات وأوائل الثمانينيات – تصويب تاريخ العمل بإجراء مقابلات مع الأحياء من المشاركين فى هذا التاريخ. ففى فيلم "حياة روزى الحدادة" ١٩٨٠ استخدم كونى فيلد المقابلات، التى تزيل الغموض عن وضع النساء العاملات فى الجبهة الداخلية أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة. وفى فيلم "الغاضبون" ١٩٧٩ تتناول "ستورت بيرد" و"ديبورا شافير" عمال الصناعة فى العالم فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، بالاعتماد أساسًا على التاريخ الشفوى ورغم قيمة الفيلم كإحياء لجانب هام مفقود، فالفيلم لسوء الحظ يكشف محدودية التاريخ الشفوى فى الأفلام التسجيلية.

فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات كان من الشائع نظريا تقليل أو محو التمايز بين صناعة الفيلم القصصى وغيرالقصصى والعبارة التى يؤكدها كريستيان

ميتز" كل فيلم هو فيلم خيالى"[1] مقتبسة عن كتابات "هايدن هوايت" و"ميشيل فوكو" النظرية التى تشجع مثل هذه النظرة. ويتضح رفع الحواجز بين القصصى وغير القصصى فى أفلام مثل "طقس الابنة" ١٩٧٨ للمخرج ميشيل ستيرون، وفيلم "اسم الأسرة فيت، والاسم الأول نام" ١٩٨٩ للمخرج "ترينه مينا" الذى يبدو وكأنه يستخدم أسلوب المقابلات التقليدى ، لكنه فى الواقع يستخدم ممثلين يتبادلون عبارات مأخوذة أو مستوحاه عن بحث سابق. ورغم أن الجمع بين طرق المعالجة القصصية والمعالجة غير التمثيلية معا، أنتج مرارا أفلامًا مثيرة للاهتمام، فإن المروجين للقول بأن "الفيلم الواقعى مثل الخطبة" يختزلون مفهوم الفيلم التسجيلى ويستبعدون وظيفته الواضحة، الأمر الذى لا يخلو من خطورة. كما أن صناعة الفيلم التسجيلى رغم اعتمادها على ذاتية صانع الفيلم، ورغم تأثير وجود الكاميرا على استجابة الموضوع، فإن هذه الحقائق لا تقلل بالضرورة من الإمكانيات المميزة لصناعة الفيلم غير القصصي.

كما برزت خلال السبعينيات وأوائل الثمانينيات مشاركة صناع الفيلم من الإثنوجرافيين ؛ حيث عملوا على اكتشاف الكثير من إمكانيات الفيلم التسجيلى والتفكير مليا فى تكنيكياته وتوسيع استخداماتها وصقلها. وفى هذا الإتجاه برز جان روش وما تميز به من مرونة ذاتية باعتباره شخصية محورية. وقد واكب علو مكانته تدفق الأفلام على اختلاف أطوالها وطموحاتها وأغراضها.

وكان من أكثر المقالات تأثيرًا فى فترة سينما الحقيقة ، وما بعدها مقالة "ديفيد ماكدوجال" David Mac Daugall عام ١٩٧٥ بعنوان "ما وراء سينما الملاحظة".

---

(١) التعبير المستخدم هنا هو fiction film وقد حافظنا فيما سبق على ترجمته "الفيلم القصصي" ليكون مقابل الفيلم التسجيلي أو غير القصصي Non fiction film. ولكن fiction تعني أيضاً الخيالي، وهو المعنى الذي يقصده ميتز هنا حيث أن الخيال يجمع بين الفيلم التسجيلي والفيلم القصصي كما سبق أن ذكرنا فى هامش الجزء الأول ص. ولذلك فضلنا ترجمتها هنا بكلمة خيالي. **(المترجم)**

أيد فيها ماكدوجال طرق جان روش، الواضحة في "يوميات صيف" Chronicle of a summer ورأى: "بقدر ما تكمن قيم المجتمع فى أخلاقه تكمن فى الواقع الذى يبنيه. وغالبًا ما يكفى تقديم بعض الحوافز الجديدة حتى يمكن للباحث نزع الطبقات التى تتكون منها ثقافة ما ومن ثم يكشف عن فروضها: الأساسية". وكان مندهشًا "كيف أن بضعة من أفكار هذا الفيلم غير العادى أستطاعت أن تتغلغل فى تفكير صناع الفيلم الإثنوجرافيين فى العقد التالى لإنتاجه". لكنه أراد ما هو أكثر من مجرد التدخل النشط لصناع الفيلم: "يجب أن يضع صانع الفيلم نفسه فى خدمة موضوعاته، وبها، يجرى ابتكار الفيلم". وقد تحقق ذلك على قدر كبير فى "قانونان" ١٩٨١ عن حقوق الأرض للسكان الأصليين فى استراليا أنتج الفيلم اليساندو كافادينى وكارولين ستراتشان، غير أن جماعة "بورولولا أهل البلد الأصليين" هم الذين قرروا معا ما يصور وكيف يجرى تصويره".

إن إمكانية المشاركة فى السينما التسجيلية تم استخدامها فى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، حيث إن أبناء الشعوب التى تملك موضوعات تقليدية تخص صناعة الفيلم الأثنوجرافى كانوا قد بدأوا صنع أفلام عن حياتهم وثقافاتهم. (فعل ذلك "سول وورث" و "جون أداير" على أساس تجريبى فى ١٩٦٦ مع قيلم "روح النافاجوس" بواسطة ماكسين ومارى جيه تسوسي). وتشمل مثل هذه الأفلام الفيلم التجميعى المتطور لــ "فيليبينو كيدلات تاهيميك وعنوانه "أنا أصغر غاضب" ١٩٩١/١٩٩٣ الذى يتابع نمو أولاده الثلاثة، وكذلك الفيلم التسجيلى الطويل لمدة ساعة الذى صنعه أحد السكان الأصليين "فرانس بيتر" وهو "المدينة الخيمة" ١٩٩٢ عن حقوق السكان الأصليين فى الأرض. كما بدأ عديد من أبناء قبيلة كايوبو فى البرازيل استخدام الفيديو فى ١٩٨٥، وسجلوا احتفالات محلية، كما سجلوا العجائز ، وهن يحكين تاريخ قريتهن، واستخدموا الفيديو أيضًا لتسجيل الأنشطة الهدامة لمهربى البضائع والمشتغلين بالتعدين بصفة غير شرعية.

فى العالم الأول، تزايد أيضًا الطابع الشخصى فى الأفلام التسجيلية، فى فيلم "مارس شيرمان" ١٩٨٦ يسجل "روس ماكيلوى" حياته اليومية وهو يحاول العثــور على رفيقة تناسبه إلى أن يلتقى على غير موعد بفتاة والكاميرا تدور فــوق كتفــه. وفى فيلم "روجروأنا" ١٩٨٩ يظهر المخرج "مايكل مور" على الشاشة فى معظــم المشاهد وهو يحاول أن يلتقى برئيس "جنرال موتورز" لصناعة السيارات "روجــر سميث" الذى يتقاضى أجرا عاليا. ولم يتمكن من مقابلته فسجل "مور" تأثير إغــلاق مصانع "جنرال موتورز" فى تفكيك التصنيع الإنجليزى فغالبًا ما يقــع نفســه فــى مواقف محرجة ويدع كاميراته تدور لتسجل ما سيحدث. ففى فيلم "حظيرة دواجــن" ١٩٨٢ عن الحياة فى بيت دعارة، يصل الفيلم إلى ذروته بوضوح عنــدما يلقــى بفريق التصوير خارج المنزل. وفى فيلم "الين ورنوس: بيع سفاحة" ١٩٩٣ ، كــان "برومفيلد" مشاركًا فى الهوجة الإعلامية حول "ورنوس"، "عاهرة متهمة" بقتل سبعة من زبائنها وعرفت باعتبارها أول امرأة سفاحة فى العــالم، وســجل "برومفيلــد" مفاوضاته المالية مع محاميها وأمها بالتبنى، وكان كلاهما يهتم فــى المقــام الأول بالمقابل المادى الذى سيحصلان عليه. وفى النهاية تكشف "برومفيلد" عن مــسالك فساد العدالة، وكيف يستغل رجال الشرطة قضية "ورنوس" فى الحصول على المال من خلال بيع حكاياتهم للمنتجين لعمل أفلام تليفزيونية.

ورغم عدم ظهور "إيردل موريس" فى فيلم "الخط الأزرق الرفيــع" ١٩٨٨، فإن وجود صانع الفيلم نشعر به بقوة طوال الفيلم من خلال الاختيارات المتميزة فى الإضاءة، والتوليف، والموسيقى، ومعالجة المشاهد فى أسلوب رفيع. ويثبــت هــذا الفيلم التسجيلى القوى أن رجلًا بريئًا اتهم خطأ بقتل رجل شرطة فى "دالاس"، وفى النهاية يكشف عن الطرق التى سمحت بها المحكمة لنفسها قبــول خدعــة القاتــل الحقيقى، وهو صبى حسن المظهر يواصل القتل مرة أخرى. واستثمر "موريس" ما حصل عليه من رأس مال ثقافى كبير من هذا الفيلم لإحياء وإعادة تحديــد مفهــوم الصدق الفيلمى الذى أصيب بسوء السمعة خلال ما يزيد على الخمس عشرة ســنة

السابقة، فالصدق فى الفيلم التسجيلى ليس أمرا مسلما به، ولكن لابد من إثباته، وكما فى فيلم "أمهات بلا تزادى مايو" ١٩٨٥ إخراج سوزانا مونوز ولوردز بورتيللو، تدعى القوات العسكرية أنها غير مسئولة عن اختفاء طالب شاب وبعض الساسة اليساريين، ولكن على النقيض من هذه الادعاءات، برزت مشاركة الجيش فى جرائم القتل هذه كحقيقة دامغة.

فى هذه الحقبة، اتجهت الأفلام التسجيلية نحو إتجاهين مختلفين، فبينما ازدهرت الأفلام التسجيلية المستقلة فى دائرة المهرجانات ولفتت أنظار النقاد، حظيت الغالبية العظمى منها بدعم وتمويل شبكات التليفزيون، حيث يجرى إعدادها للمشاهدة فى وحدات من البرامج، تتفق ومتطلبات التليفزيون. وفى كثير من الحالات كانت السلاسل الناتجة عنها من الإنتاج المشترك العالمى، وكان لابد لها أن تكون متفقة والاتجاهات الأيديولوجية لمختلف الشركات الحكومية التى تمولها / ترعاها/ تحكمها، بما فيها من مختلف المقاييس الواضحة طبقًا لأهدافها. وهذا ما ينطبق على اثنتى عشرة حلقة "فيتنام : تأريخ تليفزيونى"، ومنتج السلسلة "ريتشارد الليجيون" و "ستانلى كارنو" ١٩٨٣، وقد تم إنجاز السلسلة بإنتاج مشترك يجمع بين "دبليو جى بى إتش" – فى الولايات المتحدة و "التليفزيون المركزى المستقل" فى بريطانيا، و"انتنى تو" فى فرنسا. وكانت اتجاهات الدول الثلاث مختلفة فى مفهومها للحرب، بينما كان معظم مديرى التليفزيون يرغبون فى بناء ولاء الجمهور لهم من برنامج إلى آخر ومن موسم إلى آخر. وهكذا كان لابد للأفلام التسجيلية أن تتوافق دائمًا مع مطالب رعاتها. ومن ثم كان وجود الصادق منها يعتمد أكثر فأكثر على وجود الرعاة الذين يحترمون حقها وواجبها فى البحث عن الحقيقة أولا ثم تحقيق التوافق ثانياً.

جـــــــان روش Jean Rouch

(١٩١٧-   )

من بين الرموز الطوطمية لأسلاف الفيلم الوقائعى يوجد ثـلاث شخـصيات، يصعب التمييز فيما بينها، ويطلق عليها جميعا اسم جـان روش. تـشيع بـين هـذه الشخصيات خصائص معينة تتمثل فى خلفية تتعلق بطبقة المثقفين والعاملين بـالإدارة فى فرنسا، وتعليم فى المدرسة العليـا للطـرق والجـسور ، والعمـل فيمـا بعـد بالأنثروبولوجيا مع شعب سونجهاى فى غرب إفريقيا.

روش الأول هو روش الإثنوجرافى المهتم بوجه خاص بثقافـات الملكيـة. توسع فى أساليب تكنيك المشاركة إلى جانب الملاحظة ، ليشبع رغبته فى تفـضيل المشاركة على مجرد الملاحظة لأوجه نشاط لإخباريين[١] معه. ومن ثم كان مـن المنطقى لإثنوجرافى الملكية، أن يصف مثل هـذه الأعمـال الكبيـرة : "سـحرة وانزرب" ١٩٤٨/٤٩ و "السادة المجانين" ١٩٥٣/٥٤ باعتبارهما سينما فارقة.

وتزيد أهمية روش عامة ؛ لأنه واحد من الرواد الأنثروبولوجيين القلائـل الذين استخدموا الفيلم باعتباره الأداة الإثنوجرافية الأساسية. وبالفعل، منذ أن أكمل رسالته لدكتوراه الدولة عن الدين والسحر عند السونجهاى ١٩٦٠، لم يكتب، فيمـا عدا بعض المقالات بين حين وآخر - أى نص طويل أو كتاب، إلا أنه صور أكثر من ٧٥ عنوانا من الأفلام.

وعلى الرغم من من تعاطفه الشديد فى نظرية للحياة التقليدية، اتهمه عثمان سامبين وآخرون بالنظر إلى الأفارقة "كما الحشرات".

---

(١) informant إخبـاري: وهـو مـن يمـد الباحـث الأنثروبولـوجي بالمعلومـات – المتـرجم (موسوعة علم الإنسان – المجلس الأعلى للثقافة).

وقد كان فيلمه "السادة المجانين" بوجه خاص مثيرا للجدل، وكذلك كان روش فى معظم أعماله غارقًا فى مثل هذه المجادلات الأنثروبولوجية التـــى لا يــستطيع التحرر منها.

أما روش الثانى فكان سينمائيًا وتسجيلياً، كان واحدا من مجموعة الـسينماتيك الفرنسية فى باريس أثناء الحرب العالمية الثانية وصانع فيلم ذا اهتمام شـديد، منـذ الستينيات، باحياء وجهة النظر الروسية فى العشرينيات عن طبيعـة أصـالة الفـيلم التسجيلى وباستخدام روش لمصطلح "سينما الحقيقة" استعاد اتجـاه فيرتـوف للفعـل التسجيلى الانعكاسي(١) كما فى "الرجل والكاميرا" ١٩٢٢. وعلى سبيل المثـال دفـع روش مجموعة من الصبية الفرنسيين والأفارقة فى مدرسة ثانوية بساحل العاج للتعامل معا – وأظهر لمشاهديه أنه يفعل ذلك – فى فيلم "الهرم الإنسانى" ١٩٥٨/٥٩. وبالعودة إلى فرنسا فى العام التالى لتصوير "القبيلة الغريبة التى تعيش فى باريس"، أنجز روش مع عالم الاجتماع "ادجار مورين" فيلم "يوميات صيف" ١٩٦٠.

هنا يصبح موضوع الفيلم التسجيلى هو عملية صناعة الفيلم نفـسها، حيـث يظهر روش ومورين مع المشاركين الذين تم تصويرهم فى الفيلم. ومن ثم بدأ هذا النوع من الانعكاسية بالتأثير فى أفلام روش الإثنوجرافية الأكثر تقليدية كمـا فـى فيلم "صيد الأسد بالقوس والسهم" ١٩٥٧/٦٤، حيث تم تصوير حتى اسـتدعاءات الفريق التلغرافية للصيد، ورغم جاذبية هذه الأمانة فى السرد ، فإنها انتقدت بأنهـا سطحية ومحدودة.

وتدين إثنوجرافية روش بالكثير للتقليد الفرنسى الذى يركـز مـثلاً، علـى الكونيات العامة أكثر مما يركز على نماذج القرابة، وترجع ممارسة التسجيلية إلى الأسلوب الفرنسى للفيلم الشخصى (كما فى عمل كريس ماركر). ومع ذلك يظـل

---

(١) reflexive انعكاسي: صفة للفعل الذي يكون مفعوله نفس فاعله.
(قاموس المورد – المترجم).

روش أصيلاً. وهو ما يمكن إدراكه بوضوح أكثر فى عمل روش الثالث الأكثر مراوغة، مبدع "الأفلام الاثنوخيالية". وهو ما يتمثل فى فيلم "جاجور" Jaguar (نمر أمريكى استوائى مرقط) ١٩٥٤/١٩٦٧، وهو فيلم إعادة بناء لهجرة شباب سونجهاى التقليدية إلى ساحل غينيا بحثا عن العمل. وكان روش على استعداد لأن يسمح للإخباريين الذين يعملون معه باقتراح الفكرة الفعلية للفيلم. وذهب روش خطوة أبعد من إعادة البناء مما حدث أو كان من الممكن أن يحدث، كما سبق وأن فعل فلاهيرتى، حيث انتقل إلى إعادة بناء مالا يمكن تصويره – ونعنى به الحياة الداخلية لإخبارييه. وهو ما يمكن رؤيته فى "أنا رجل اسود" ١٩٥٧ وفيه نرى مجموعة من أفارقة الحضر يدعون إلى معايشة أوهامهم الخاصة بآخر الأسبوع، وهو على حد قول: روش" نوع من "إلدورادو"(١) أسطورى قائم على الملاكمة، والسينما، والحب، والمال.

لقد قال روش "الخيال هو الوسيلة الوحيدة لاختراق الواقع". ومن ثم على المدى البعيد – بطرح الحالة الإشكالية للصورة التسجيلية كحقيقة وسط عالم المعالجة الرقمية ونظرية ما بعد الحداثة – تصبح هذه الرغبة فى التخلى عن القيد الصارم للموضوعية هى أكثر ما تركه روش من تراثه أهمية لعمل السينما التسجيلية.

ترين دينستون

---

(١) El dorado موطن أسطورى الثروة (قاموس المورد – المترجم).

قائمة أفلام مختارة

١- السادة المجانين ١٩٥٣	Les Maitres fous
٢- أنا، رجل أسود ١٩٥٧	Moi, un noir
٣- الهرم الإنسانى ١٩٥٨/٥٩	La Pyramide humaine
٤- يوميات صيف ١٩٦٠	Chronique d'un ete
٥- صيد الأسد بالقوس والسهم ١٩٦٤	La Chasse au Lion a l'are
٦- صباح السيد فروج ١٩٧٧	Cocorico Monsieur Poulet

كريس ماركر Chris Marker

(١٩٢٩-   )

"أكتب إليك من أرض بعيدة" كانت هذه العبارة بما فيها من تأكيد على معانى الرحلة والكتابة هى افتتاحية التعليق من فيلمه "خطاب من سيبيريا" ١٩٥٨ وتشير العبارة إلى هاتين السمتين التوأم بقدر ما تشير إلى الجهد المضنى فى عمل كريس ماركر (وأسمه الحقيقى كريستيان فرنسوا بوش – فيللينون).

وقع ماركر، المثقف الملتزم المتعدد اللغات، تحت تأثير الشخصيتين البارزتين بعد الحرب وهما "أندريه مالرو" و"اندريه بازان" عمل مع "بازان" (الذى اشتهر على أثر عملية من عمليات المقاومة) فى قسم من أقسام مسرح "العمل والثقافة" (ثم تحت الرعاية الأيديولوجية للحزب الشيوعى الفرنسي)، وكان مشاركًا فى الأعداد الأولى لمجلة "كراسات السينما" Cahiers du Cineima. كما عمل فى فترات لاحقة مصورا وصحفيا متجولا. ويشمل عمله الأدبى رواية "القلب النظيف" ١٩٥٠ Le Coeur net، وكتاب فى النقد عن "جان جيرادو"، ومن خلال التعاون مع دار النشر الباريسية "سول" أنتج سلسلة من المقالات المصورة بعنوان كورنيه"، كما رأس تحرير سلسلة الرحلات "الكوكب الصغير" واعتمد الشكل فى كتب الرحلات هذه على وضع الصورة جنبا إلى جنب تعليق شاعرى غير مباشر، وكان لهذه الأعمال تأثيرها الواضح على أفلامه المبكرة كما يرى "جيل جاكوب".

وخلال الخمسينيات وأوائل الستينيات بنى ماركر شهرته بسلسلة شديدة التميز من المحاولات التسجيلية التى صورت فى أماكن تمتد عبر العالم، حيث صور فى فنلندا "أوليمبيا ٥٢" ١٩٥٢، وفى الصين "يوم الأحد فى بكين" ١٩٥٦، وفى سيبيريا "خطاب من سيبيريا" ١٩٥٨، وفى إسرائيل "وصف صراع" ١٩٦٠، وفى كوبا "كوبا، لو" ١٩٦١، وفى اليابان "سر كوميكو" ١٩٦٥.

أخذت هذه الأفلام الشكل التسجيلى أحيانًا وشكل أفلام الرحلات أحيانًا أخرى، ولكن لم يأخذ أى منها بكامله شكلًا واحداً، وغالبًا ما كانت هذه الأفلام موجهة لمعالجة قضايا وأحداث سياسية بوجه خاص، وقد تميزت بوضوح تعليقاتها الساخرة المثيرة للذهن والغنائية أحياناً، مما يبرز دور صانع الفيلم وطريقته فى الوصول إلى "حقيقة" الأحداث التى صورها. ومن أكثر المشاهد بروزا فى هذا السياق مشاهد العمال السوفييت وهم يرصفون طريقا فى فيلم "خطاب إلى سيبيريا" يستخدم ماركر نفس اللقطات مصحوبة بثلاثة تعليقات تختلف فيما بينهما اختلافا طفيفا ليقلل من شأن الفكرة التقليدية عن موضوعية الفيلم التسجيلى فبالاعتماد على التعليق نرى الصور تقدم العمال على التوالى مرة سعداء ومرة غير سعداء ومرة مجرد عمال سوفيتيين يعملون.

وبمساندة ما يعرف باسم مجموعة "بنك اليسار" التابعة للموجة الفرنسية الجديدة، اشترك ماركر مع آلان رينيه فى إخراج "التماثيل تموت أيضاً" ١٩٥٠، وكتب تعليق فيلم رينيه La Mystere de l'atelier quinze ١٩٥٦،

وفيلم يوريس أيفنز A Valparaiso ١٩٦٢،

وفيلم فرنسوا ريخنباخ "الوجه السادس للبنتاجون"

La sixieme face du Pantagon، ١٩٦٨.

وطوال هذه الفترة تحقق لعمل ماركر درجة عالية من الذاتية، أدى ابتعاده فيها عن الطبيعة المحملة للواقع إلى تدعيم روح الدعابة عنده. ويبرز فيلم La Jetee ١٩٦٢ بوجه خاص من بين أفلامه فى هذه المرحلة. فيلم روائى قصير من نوع الخيال العلمى فى حوالى ٢٠ دقيقة، وهو أيضًا ينتسب إلى نوع أفلام الرحلة – وإن كانت الرحلة فى هذه المرة خلال الزمان بدلًا من المكان – ويتكون الفيلم كله تقريبًا من توليف لصور ثابتة.

وتعتبر اللحظة القصيرة لحركة الصورة، التى يتحول فيها الفوتوغرافى على فيلمى، وهى اللحظة الخاصة بامرأة تفتح عينيها، واحدة من أكثر اللحظات جاذبية حقًا فى السينما الحديثة.

وكما هو الحال بالنسبة لكثير من صناع الفيلم الفرنسيين الآخرين من جيله، تمثل الفترة حول مايو ١٩٦٨ نقطة تحول فى نشاط ماركر، فقد أدت المواكبة لفكرة زوال نظرية المؤلف المخرج للفيلم، إلى هجر ماركر لطريقته الفردية وتحوله إلى تنظيم مجموعة متعاونة من صناع الفيلم المتحمسين تحت اسم "سلون" SLON (جمعية ترويج الأعمال الجديدة). وبالإضافة إلى ما قدمته "سلون" من كراسات سينمائية، صنعت فى نفس الوقت فيلم "القطار يسير" ١٩٧٣، وكان هذان العملان – كلاهما معا – بمثابة إعادة تقويم جدلية لعمل ماركر المبكر "خطاب من سيبيريا"، كما كانا بمثابة اختبار للنموذج السوفيتى التاريخى الأساسى، واختبار لعمل صانع الفيلم الثورى "الكسندر ميديفكين" الذى أثبت وجودا متصلًا طوال سيرة ماركر العملية.

ومن الممكن تقسيم عمل ماركر إلى ثلاث مراحل متمايزة، ما قبل ١٩٦٨، وخلالها، وما بعدها، ويعتبر فيلم "الأساس أحمر" ١٩٧٧، بما طرحه فى جزئية من تقويم لأحداث "مايو"، بمثابة مراجعة حسابات صريحة مع ذكريات وصور المرحلة، لكنه من هذه الناحية دل على أنه حساب غير كامل. وعادت نفس الاهتمامات كجزء من فيلم "بدون شمس" ١٩٨٢، ويستحق فيلم "بدون شمس" أن يعتبر واحدًا من أعظم أفلام الثمانينيات، لما تميز به من وضوح وقوة التعبير عن انهيار مسلمات الستينيات الأيديولوجية التى غلبت عليها الكآبة، بقدر ما تميز من ذكاء حاد وروح مرحة فى اختباره لما انتهى إليه وضع مجتمعات الوسائط المتعددة.

وقد شهدت الثمانينيات والتسعينيات توسع اهتمامات ماركر فى التكنولوجيات السمع مرئية الجديدة لتشمل عمل معدات لوسائط المتعددة (فى مركز بومبيدو ١٩٩٢) وفيديو الموسيقى (١٩٩٠) بالإضافة إلى التليفزيون. وكان من أعماله

الهامة – على وجه الخصوص – مسلسلة المشهور بأجزائه الثلاثة عشر عن تاريخ ميراث الأناقة ١٩٨٩ L'Heritage de la chouette، بالإضافة إلى تقويمه الأخير لميدفيدكين الذى أخذ شكل النعى بضائع الفــيلم الــسوفيتى فـــى عهــد مـــا بعــد البريسترويكا، وكان ذلك فى فيلم "قبر السكندر" أو "البلشفى الأخير" ١٩٩٢.

كريس دارك

قائمة أفلام مختارة:

١- التماثيل تموت أيضًا (بالاشتراك مع آلان رينيه) ١٩٥٠

Les statues meurent aussi

٢- خطاب من سيبيريا ١٩٥٨ Lettre de Siberie

٣- مايو الجميل ١٩٦٢ Le Joli Mai

٤- الجسر العائم ١٩٦٢ Le Jetee

٥- الأساس أحمر ١٩٧٧ Le foud de l'air est rouge

٦- بدون شمس ١٩٨٢ sans soleil

٧- قبر ألكسندر ١٩٩٢ Tombeau d'Alexandre

ملحق الصور



(١) جيكا شيروفا وإيفانا كاربانوفا فى دور مارى الأولى ومارى الثانية فى فيلم "زهور المارجريتا" للمخرجة التشيكية فيرا شيتلوفا .



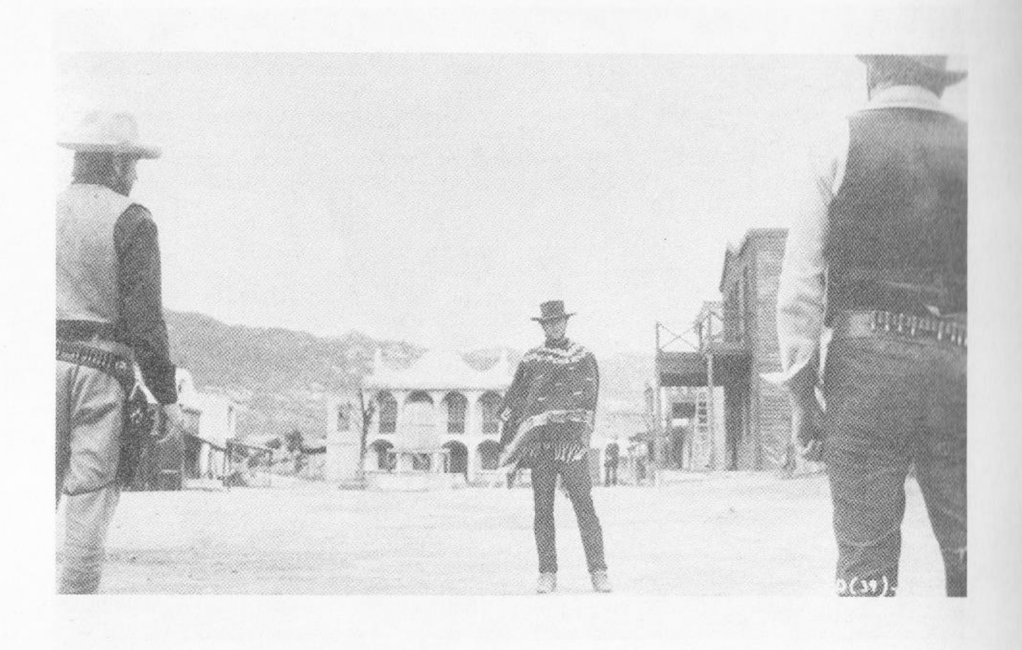
(٢) لوسى بول وويزى أرناز يمرحان فى حلقة من "أنا أحب لوسى".



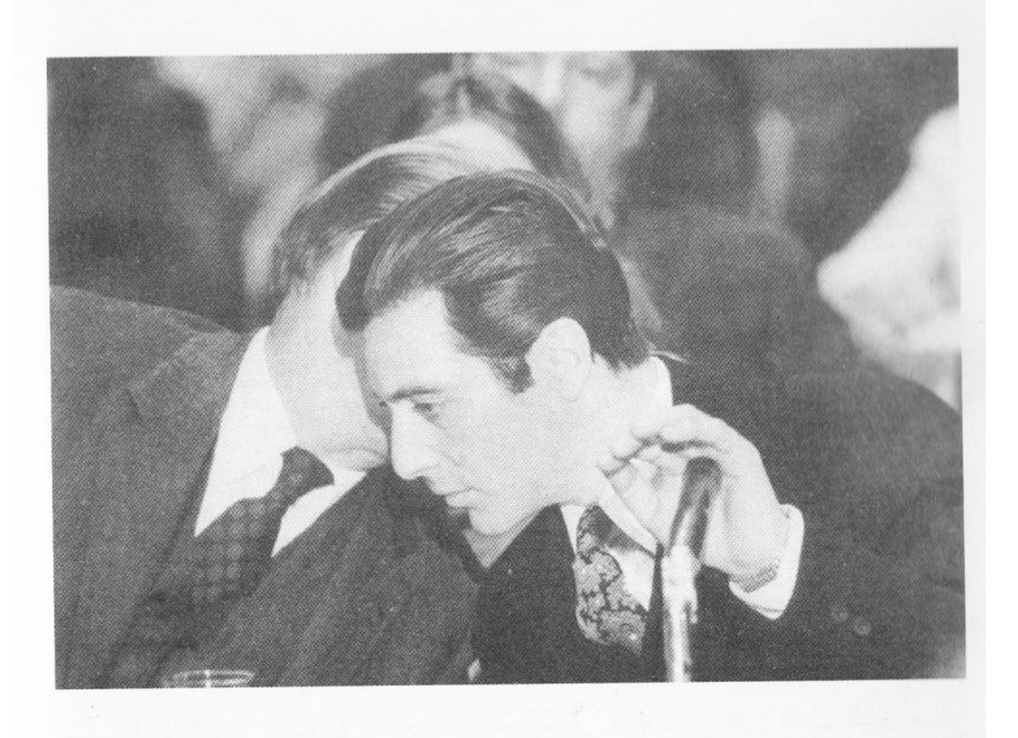
(٣) توك تاونلى وريتشارد ووردزورث فى النسخة السينمائية للمسلسل التليفزيونى فائق النجاح لتليفزيون بى بى سى "تجربة كواترماس" (١٩٥٥)



(٤) سيسى سباسيك وشيللى دوفال فى فيلم "٣ نساء" (١٩٧٧) لروبرت ألتمان.



(٥) كلينت إيستوود يستعد للحظة إطلاق الرصاص فى الفيلم الذى صنع صورته النجومية فى فيلم سيرجى ليونى "حفنة دولارات" (١٩٦٤).



(٦) آل باتشينو فى دور مايكل كورليونى فى دور الأب الروحى للمافيا يتلقى النصيحة من محاميه, فى مشهد المحاكمة فى "الأب الروحى الجزء الثانى" (١٩٧٤), أحد أكثر الحلقات نجاحاً تجارياً ونقدياً فى كل تاريخ السينما.



(٧) جودى فوستر وراء الكاميرا فى أول أفلامها الروائية كمخرجة "الرجل الصغير تيت" (١٩٩١)



(٨) ديان كيتون وودى ألين فى فيلم "مانهاتن" (١٩٧٩).



(٩) إى تى يستعد للعودة إلى وطنه فى حدوتة ستيفن سبيلبيرج عن المخلوق الفضائى اللطيف. ولقد أصبح الفيلم أضخم الأفلام إيراداً فى التاريخ, ولم يتفوق عليه إلا "حديقة الديناصورات" بعد عقد كامل.



(١٠) الفنيون فى معامل دولبى يمزجون الصوت المجسم فى فيلم "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩).



(١١) راول كوتار مع أنوك إيميه فى موقع تصوير فيلم جاك ديمى "لولا" (١٩٦١).



(١٢) إعداد المشهد الشهير قبل الأخير فى فيلم أنطونيونى "المسافر" (١٩٧٤), وفيه تنتقل فيه الكاميرا إلى رافعة خارجية بعد أن تمر من بين قضبان النافذة.



(١٣) بريجيت باردو فى موقع تصوير "وخلق الله المرأة" (١٩٥٦).



(١٤) الجنس والعنف: فاى دوناواى ووارين بيتى فى فيلم آرثر بين شديد التأثير "بونى وكلايد" (١٩٦٧).



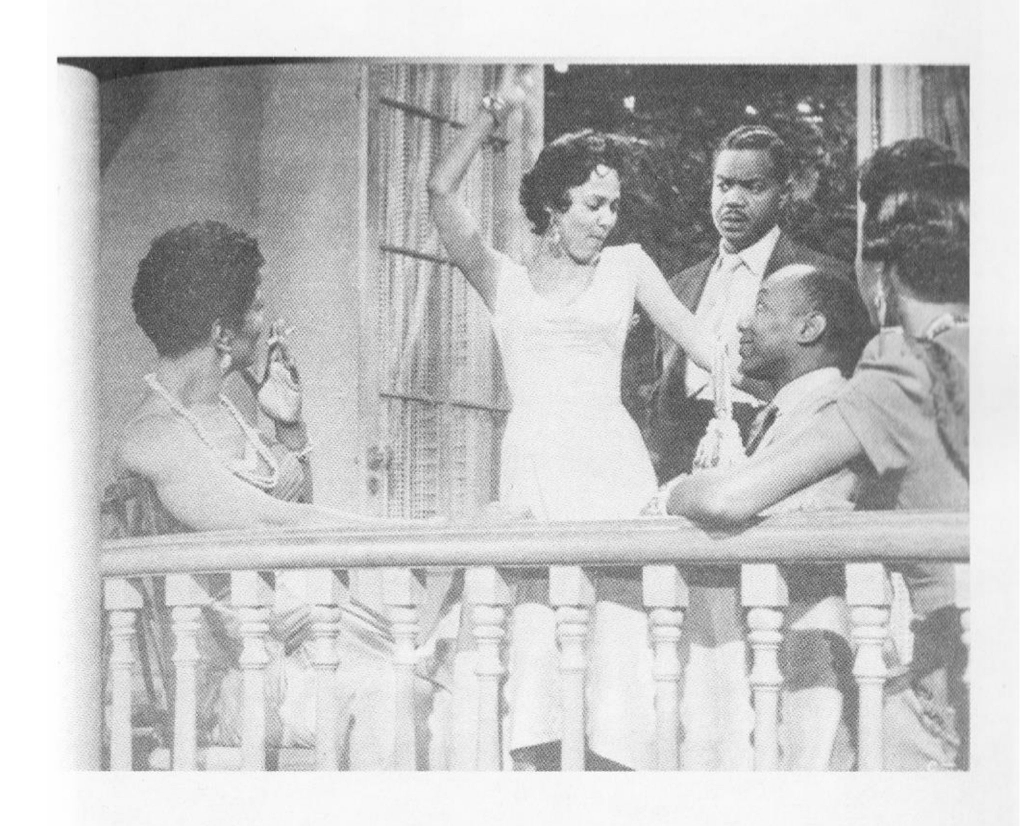
(١٥) ماريا كالاس فى فيلم "ميديا" (١٩٧٠).



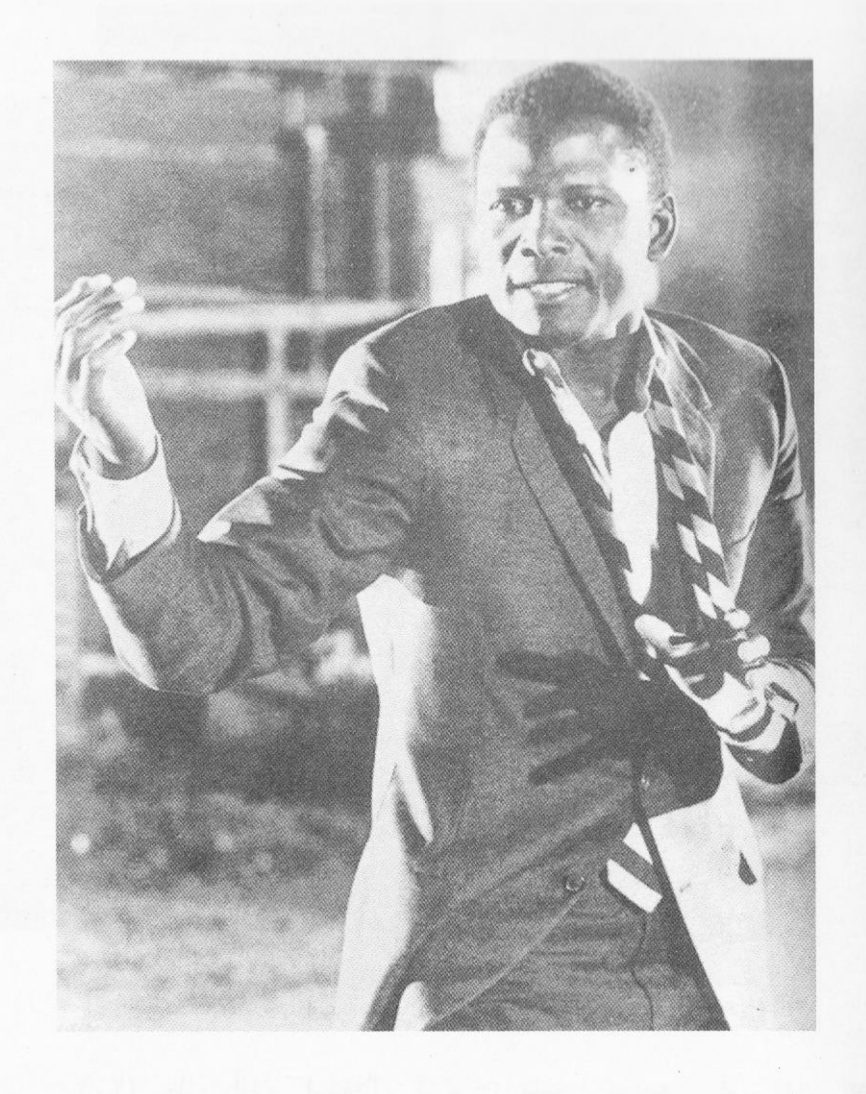
(١٦) إدنا ماى هاريس فى فيلم أوسكار ميشو "شفاة كاذبة" (١٩٣٩).



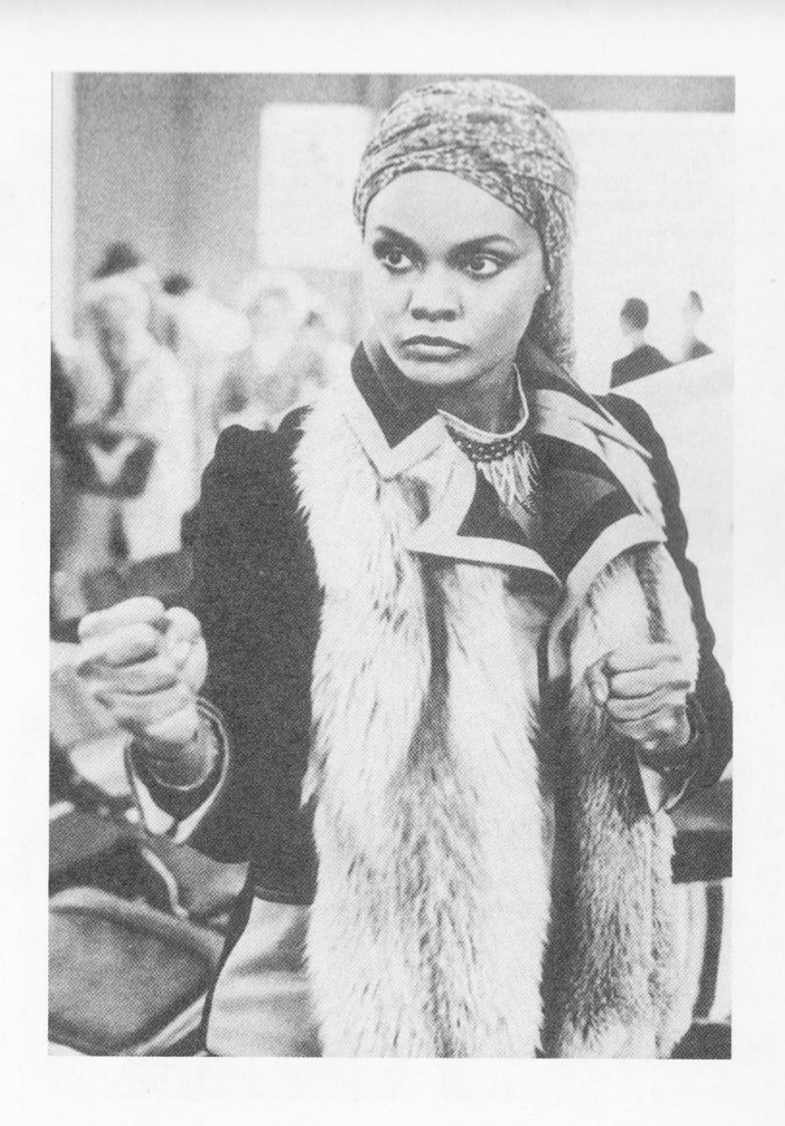
(١٧) هاتى ماكدانييل, أول شخصية زنجية تحصل على الأوسكار, تتسلم الجائزة عن دورها فى الفيلم الملحمى الجنوبى "ذهب مع الريح" (١٩٣٩) لديفيد أو سيلزنيك.



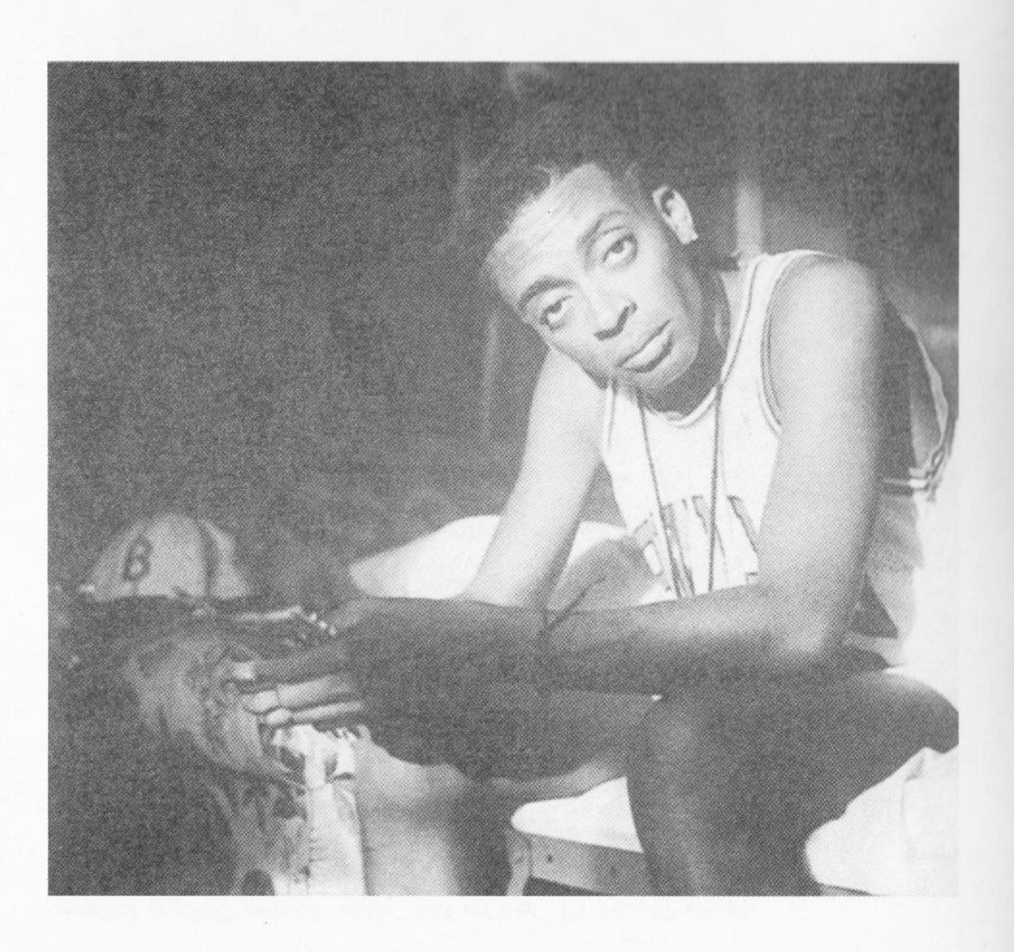
(١٨) واحدة من أوائل الممثلات الزنجيات التى تصبح نجمة هوليوودية فى التيار السائد, دوروثى داندريدج ترقص فى فيلم "كارمن جونز" (١٩٥٤), اقتباس أوتو بريمينجر لأوبرا بيزيه, وقام بكل الأدوار ممثلون من الزنوج.



(١٩) سيدنى بواتييه فى دور المفتش تيبس فى فيلم نورمان جوايسون "فى عز الليل" (١٩٦٧).



(٢٠) بطلة أفلام استغلال الزنوج: تامارا دوبسون فى دور عملية المخابرات المركزية الأمريكية تدمر حلقة من تجار المخدرات فى فيلم شركة وارنر "كليوباترا جونز" (١٩٧٣).



(٢١) سبايك لى فى دور موكى فى فيلم "إفعل الشىء الصحيح" (١٩٨٩).



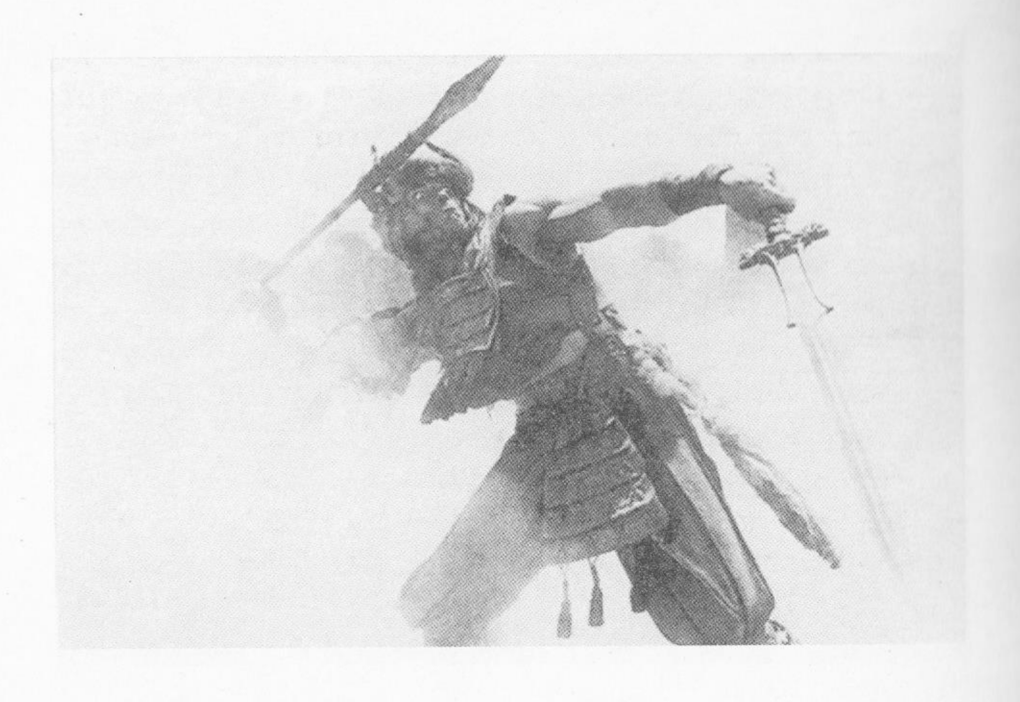
(٢٢) جاك نيكولسون فى "أحدهم طار فوق عش الوقواق", الذى اقتبسه المخرج التشيكى المهاجر ميلوش فورمان عن رواية كين كيزى.



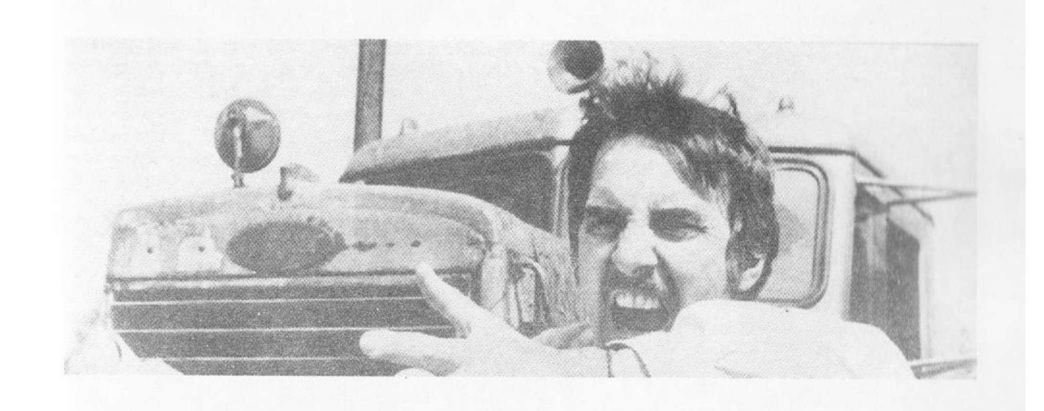
(٢٣) بيتر لورى وفينسينت برايس فى الفيلم الكوميدى المرعب لروجر كورمان "الغراب" (١٩٦٣) الذى صنعه لشركة إيه آى بى, ويمثل فى الفيلم أيضاً بوريس كارلوف الذى كان قد قام ببطولة فيلم بنفس الاسم لشركة يونيفرسال فى عام ١٩٣٥.



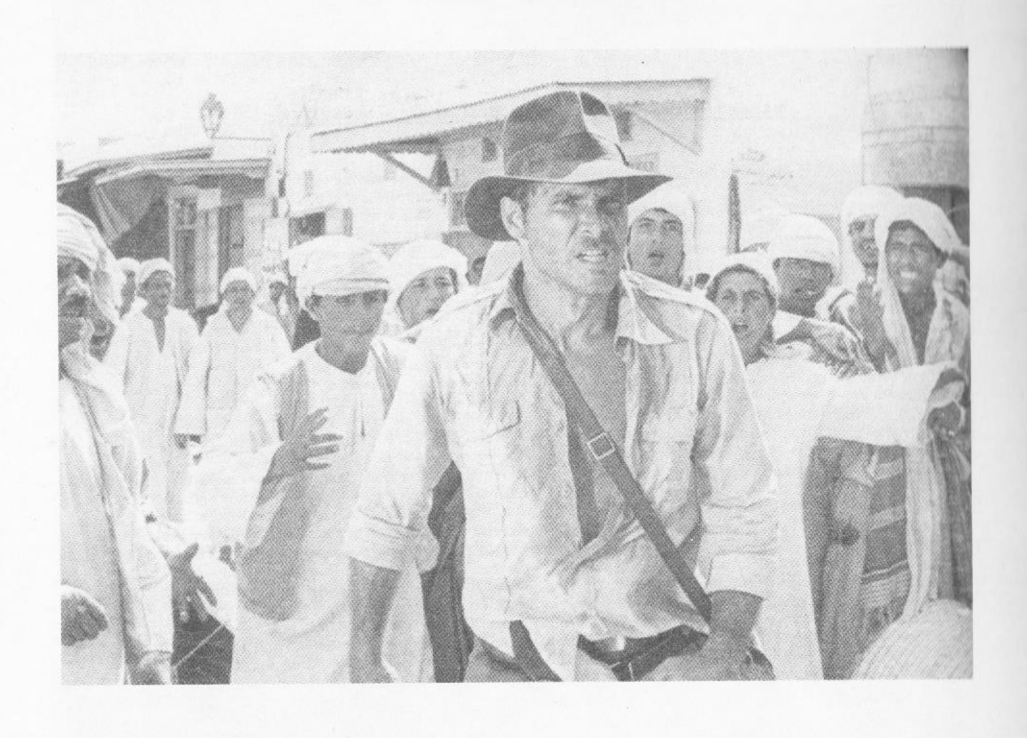
(٢٤) القتل فى معسكر صيفى ــ مشهد من الفيلم الصادم "الجمعة الموافق الثالث عشر" (١٩٨٠) والذى كان فائق النجاح فى شباك التذاكر وصنعت له حلقات تالية.



(٢٥) أرنولد شوارزينجر فى فيلم "كونان البربرى" (١٩٨٢) من إخراج جون ميليوس.



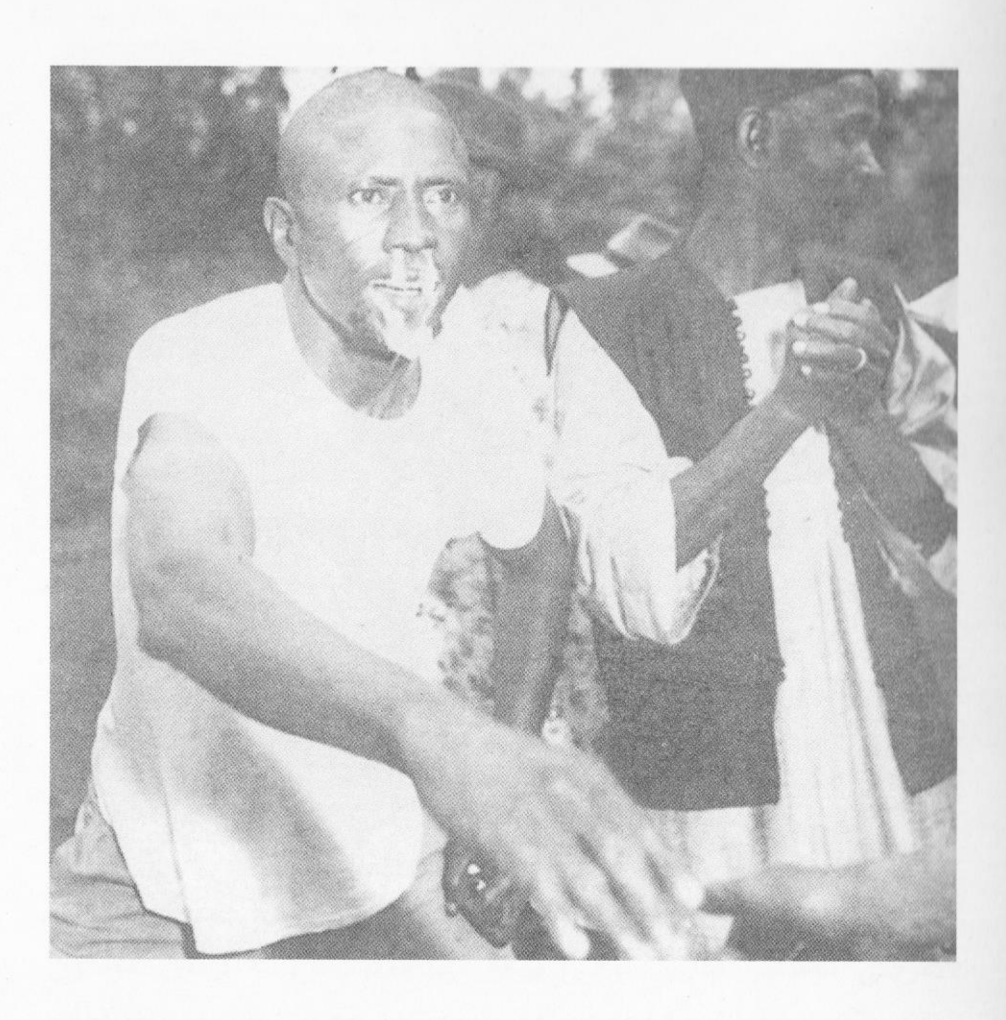
(٢٦) دينيس ويفر فى دور البائع المسافر الذى ترهبه شاحنة فى واحد من أوائل أفلام سبلبيرج المبكرة المؤثرة "مبارزة" (١٩٧٢).



(٢٧) البطل الذكر الأبيض: هاريسون فورد فى دور دكتور إنديانا جونز فى فيلم سبيلبيرج "غزاة الطوف المفقود" (١٩٨١), ينقذ أهل البلاد الأصليين, ويهزم النازى, ويكسب ثروة.



(٢٨) مايكل دوجلاس فى دور "دى فينس" يحاول أن يعود إلى بيته فى فيلم "السقوط" (١٩٩٣).



(٢٩) "السادة المجانين" (١٩٥٣ – ١٩٥٤) فيلم الدراسة الإثنوجرافية لغان روش عن ديانة الاستحواذ الروحى .



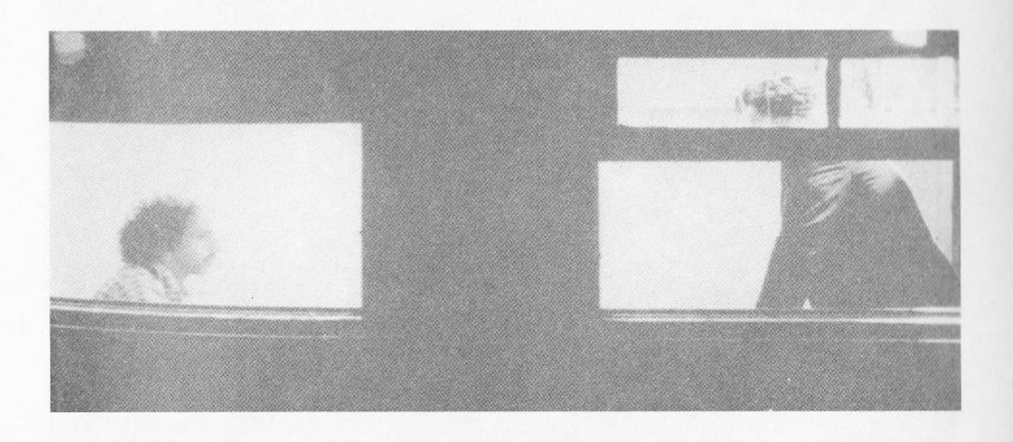
(٣٠) الرؤية عبر المستقبل: آلة الواقع الافتراضى فى فيلم "رصيف الميناء" (١٩٦٢)، وهو الفيلم القائم على المونتاج من إخراج ماكير.



(٣١) صورة ثابتة من فيلم "إل.بى.آى" (١٩٦٨) للمخرج التسجيلى اللاتينى الأمريكى سانتياجو الفاريز، والتى يوجه فيها الاتهام لرئاسة ليندون جونسون وتاريخ الإمبريالية الأمريكية، وهو الفيلم الذى تم صنعه من خلال مونتاج لقطات قديمة وصور فوتوغرافية.



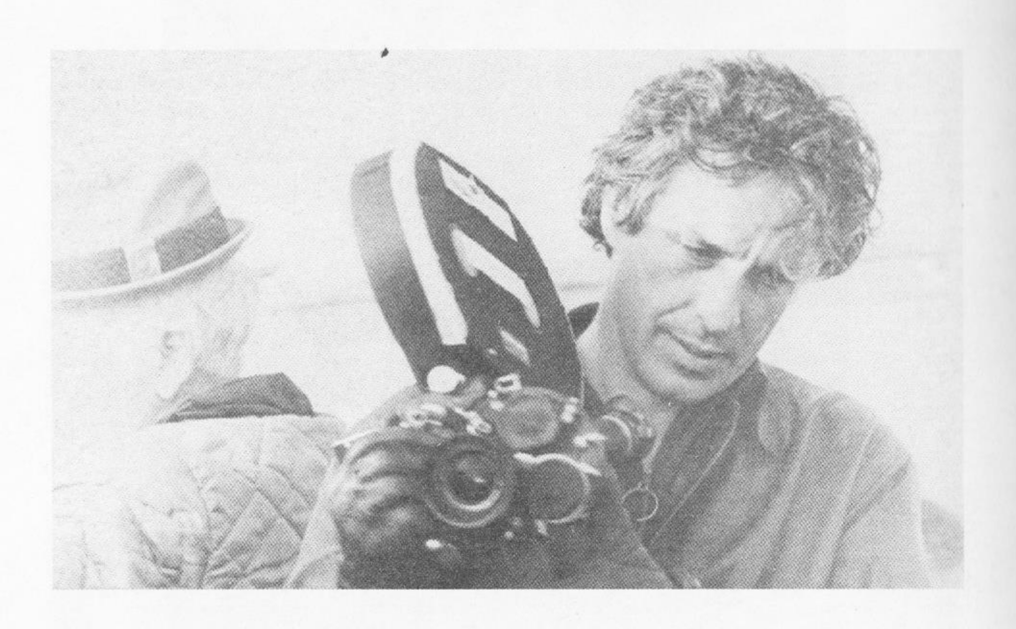
(٣٢) مشهد من فيلم كونى فيلد "حياة وزمن روزى عاملة تثبيت الصواميل" (١٩٨٠)، والذى يستخدم حوارات من أجل دراسة حياة النساء العاملات فى الجبهة الداخلية خلال الحرب العالمية الثانية.



(٣٣) راندال آدامز (آدم جولدفاين) فى التحقيق معه على يد محقق من دالس، فى مشهد شديد الأسلوبية من فيلم إيرول موريس " الخيط الأزرق الرفيع" (١٩٩٠) .

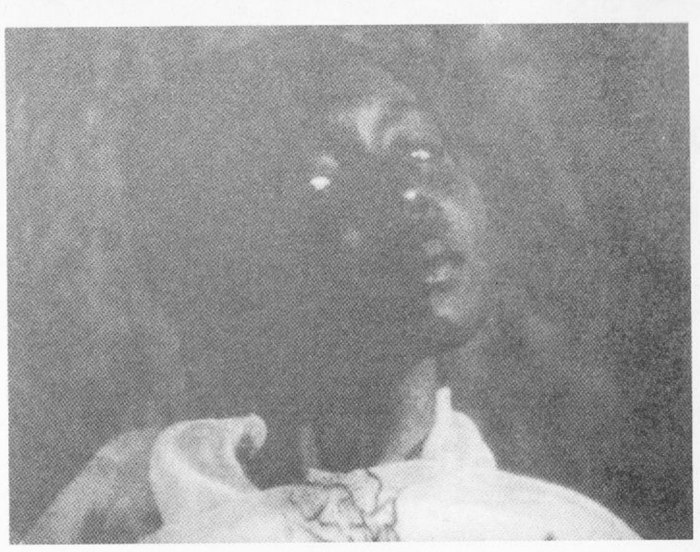


(٣٤) توقيع على صورة فوتوغرافية من الفيلم الطليعى الكلاسيكى "العثة ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣) من إخراج مايا ديرين وألكسندر هاميد. وتصور ديرين كبطلة محاصرة.

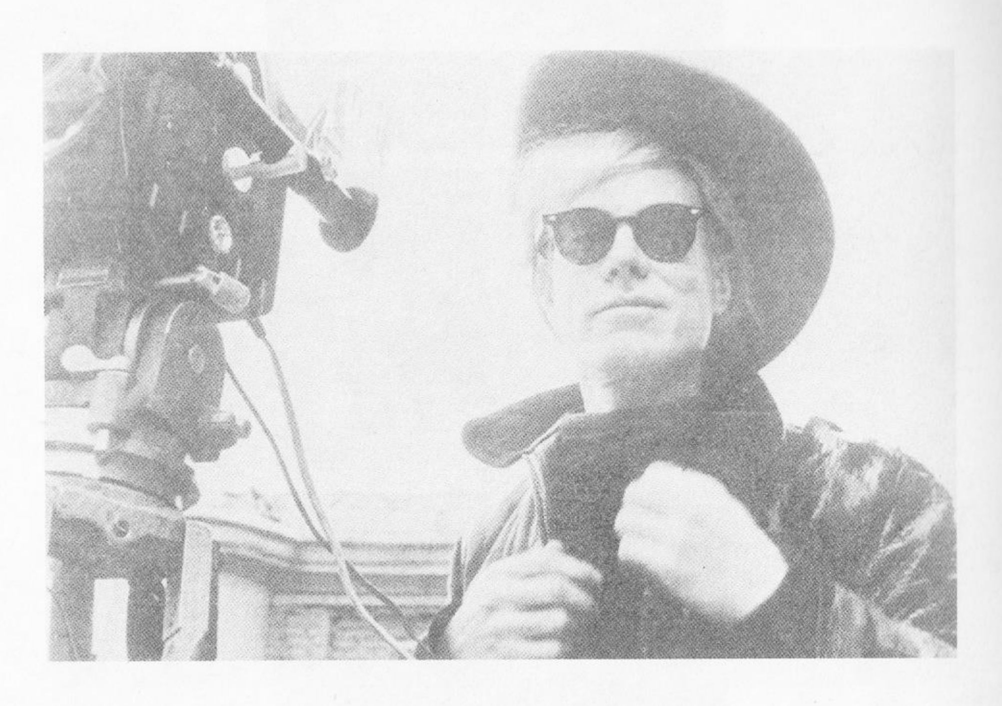


(٣٥) جون كازافيتيس يصور فيلم "امرأة تحت التأثير" (١٩٧٤).

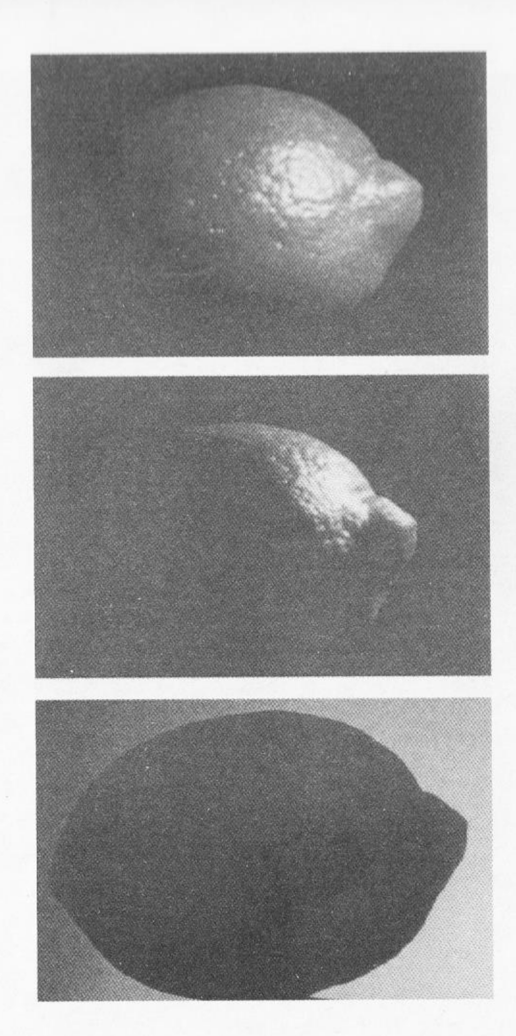




(٣٧،٣٦) لقطتان من فيلم بيتر كوبيلكا الساخر "يونيسير أفريكاريزى" (١٩٦٦).



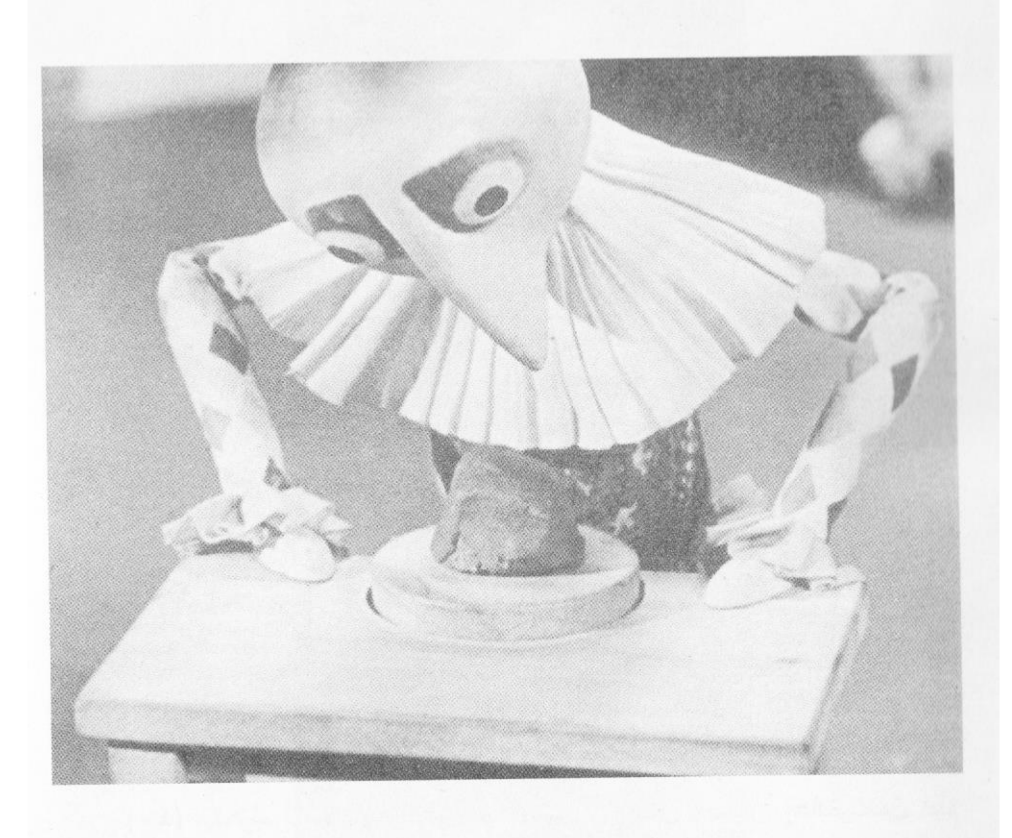
(٣٨) أندى وارهول يصور فيلمه الويسترن "رعاة البقر المتوحدون" (١٩٦٨).



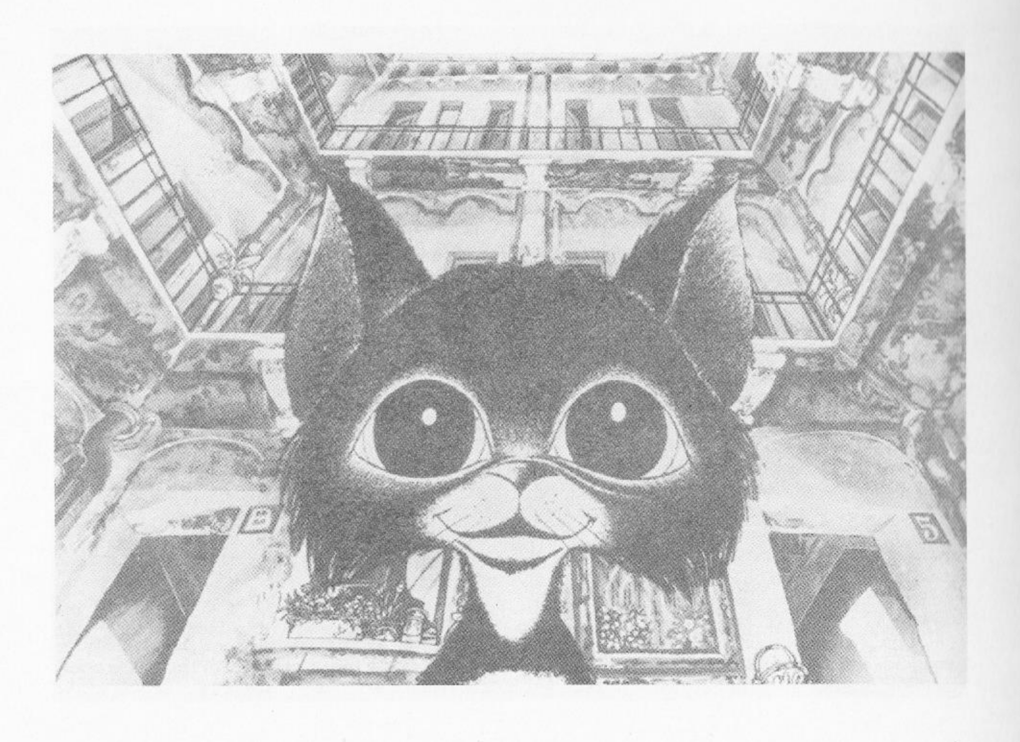
(٣٩) طبيعة صامتة لحبة ليمون: فيلم "ليمون" (١٩٦٩) من سبع دقائق لهوليس فرامبتون, إن الكاميرا والشيء الذى يتم تصويره لا يتحركان, وتأثير التغيير يأتى من حركة ضوء من خارج الكادر.



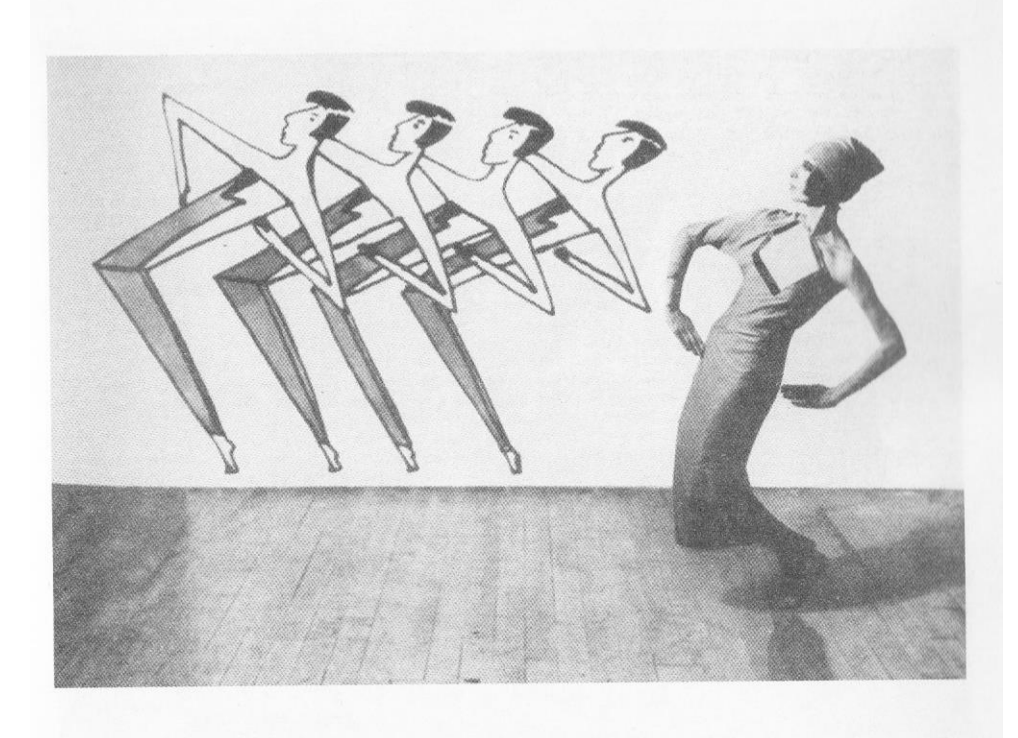
(٤٠) مالكولم لوجرَيس وفيلم "بعد لوميير", والذى يتضمن إعادة تمثيل فيلم الأخوين لوميير "بلل البستانى", مع السينمائى الصديق ويليام رابان فى دور البستانى, ومارلين هالفورد فى دور الصبى.



(٤١) فيلم "اليد" (١٩٦٥) لفنان التحريك التشيكى ييرى ترينكا, وهو قصة رمزية عن الشمولية.



(٤٢) صورة فوتوغرافية من "الفالس الحزين" لسيبيليوس, جزء من الفيلم الروائى الإيطالى الطويل "أليجرو نون تروبو" (١٩٧٦), وهو محاكاة ساخرة لفيلم ديزنى "فانتازيا".



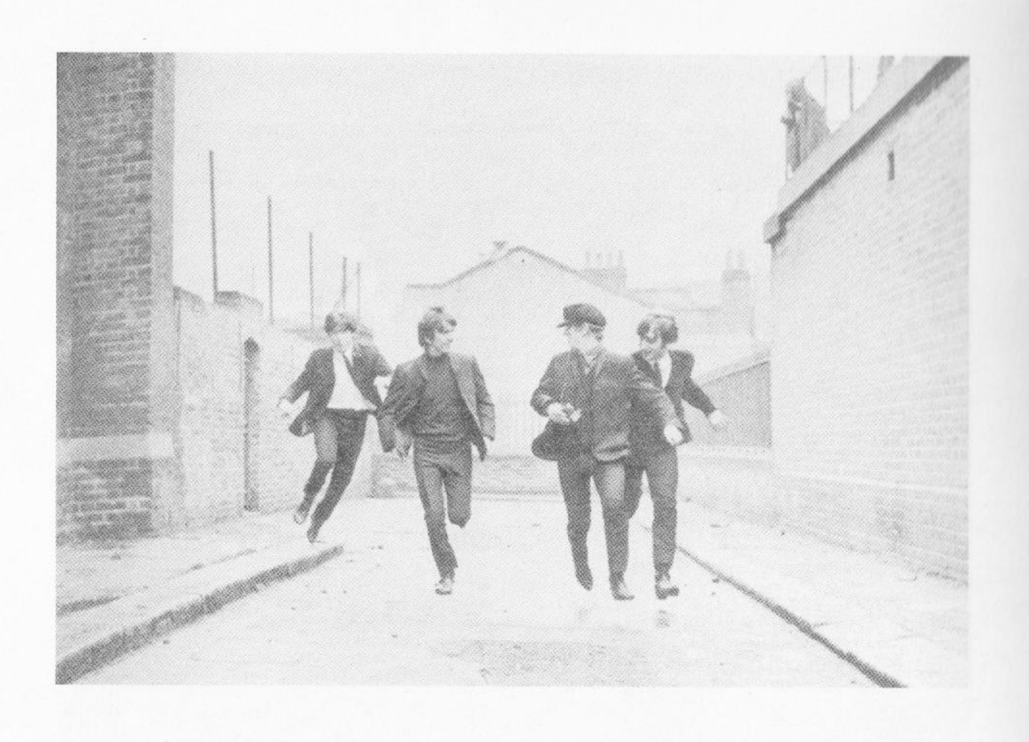
(٤٣) التقنيات الجديدة وفن الأداء: كاش روز ترقص مع صورها بالتحريك فى فيلم "حركات بدائية" (١٩٨٣).



(٤٤) ستيفان أودران فى دور المعلمة الشابة, فى مواجهة الجزار جان يان فى فيلم كلود رينوار التشويقى المثير "الجزار" (١٩٦٩).



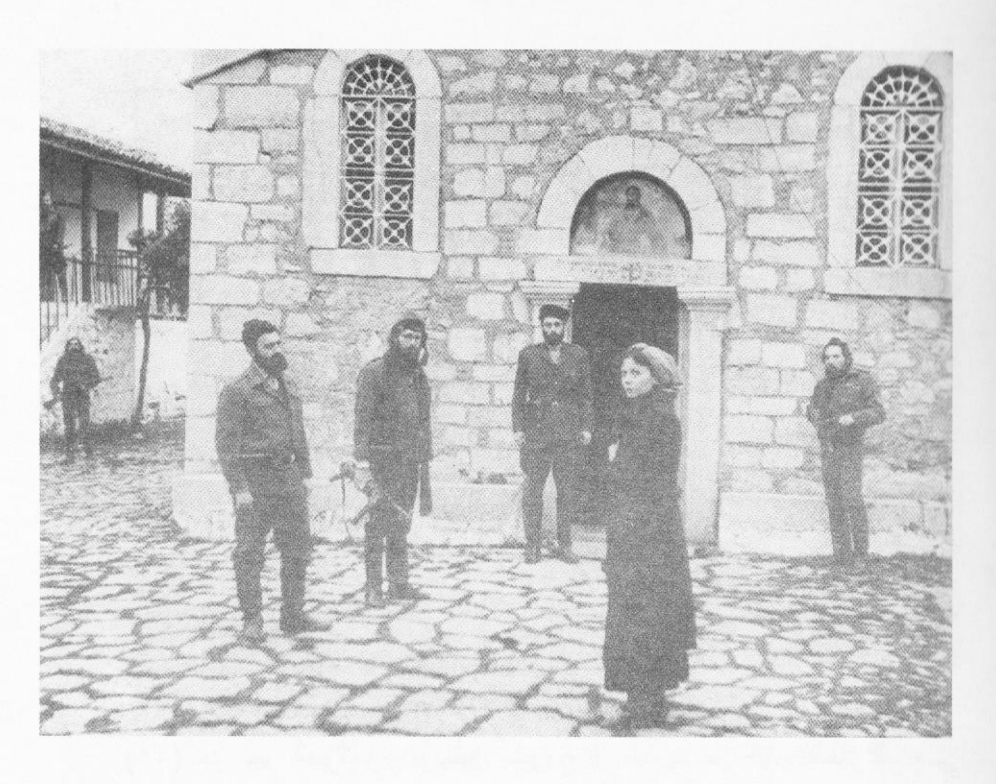
(٤٥) ديكستر جوردون يقوم بدور ديل تيرنر, لاعب موسيقى الجاز الشهير فى باريس الخمسينات, فى مشهد من فيلم بيرنار تافيرنيه "حوالى منتصف الليل" (١٩٨٦), الذى وضع موسيقاه هيربى هانكوك.



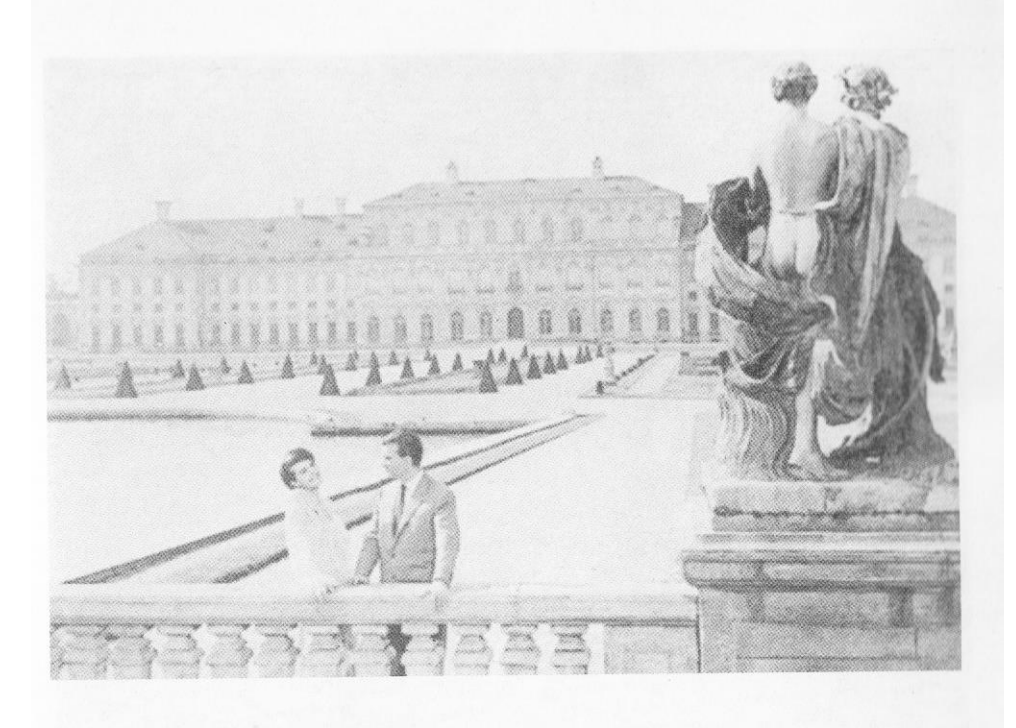
(٤٦) بول وجورج ورينجو وجون يجرون هاربين من معجبيهم فى فيلم ريتشارد ليستر فائق النجاح "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤), مع موسيقى لفريق البيتلز من توزيع جورج مارتين.



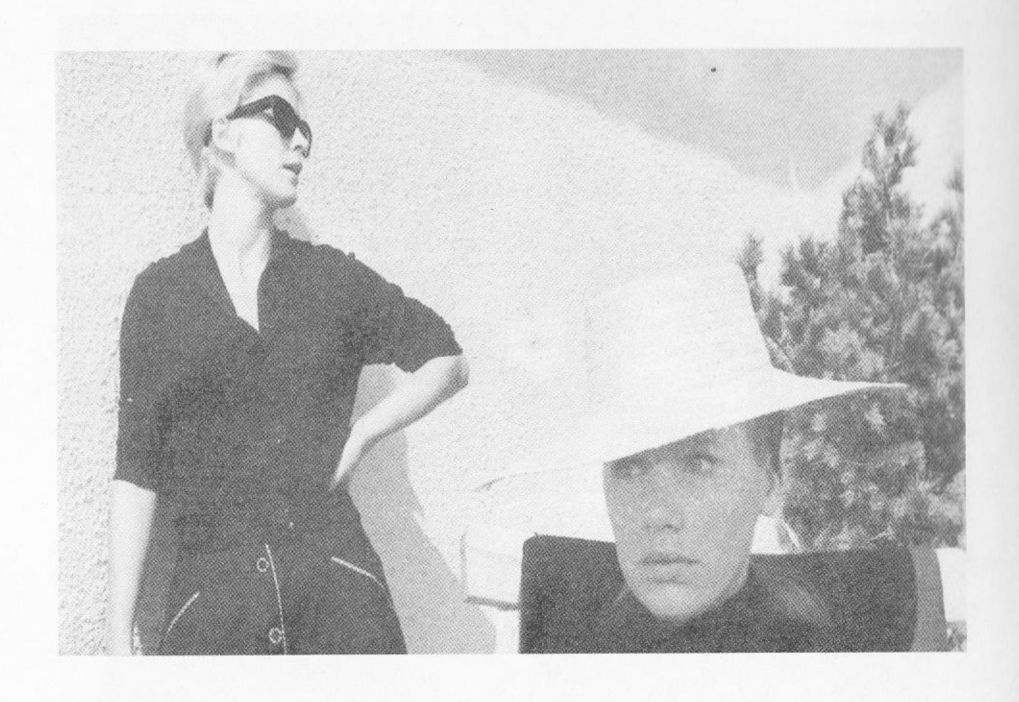
(٤٧) مونيكا فيتى فى فيلم "الخسوف" (١٩٦٢).



(٤٨) مشهد نمطى من فيلم تيودوروس أنجيلوبولوس "اللاعبون المتجولون" (١٩٧٥) الذى يستخدم بناء يقوم على الفلاش باك ليكشف عن التواريخ الشخصية لفرقة متجولة من الممثلين, وتاريخ سياسى لليونان.



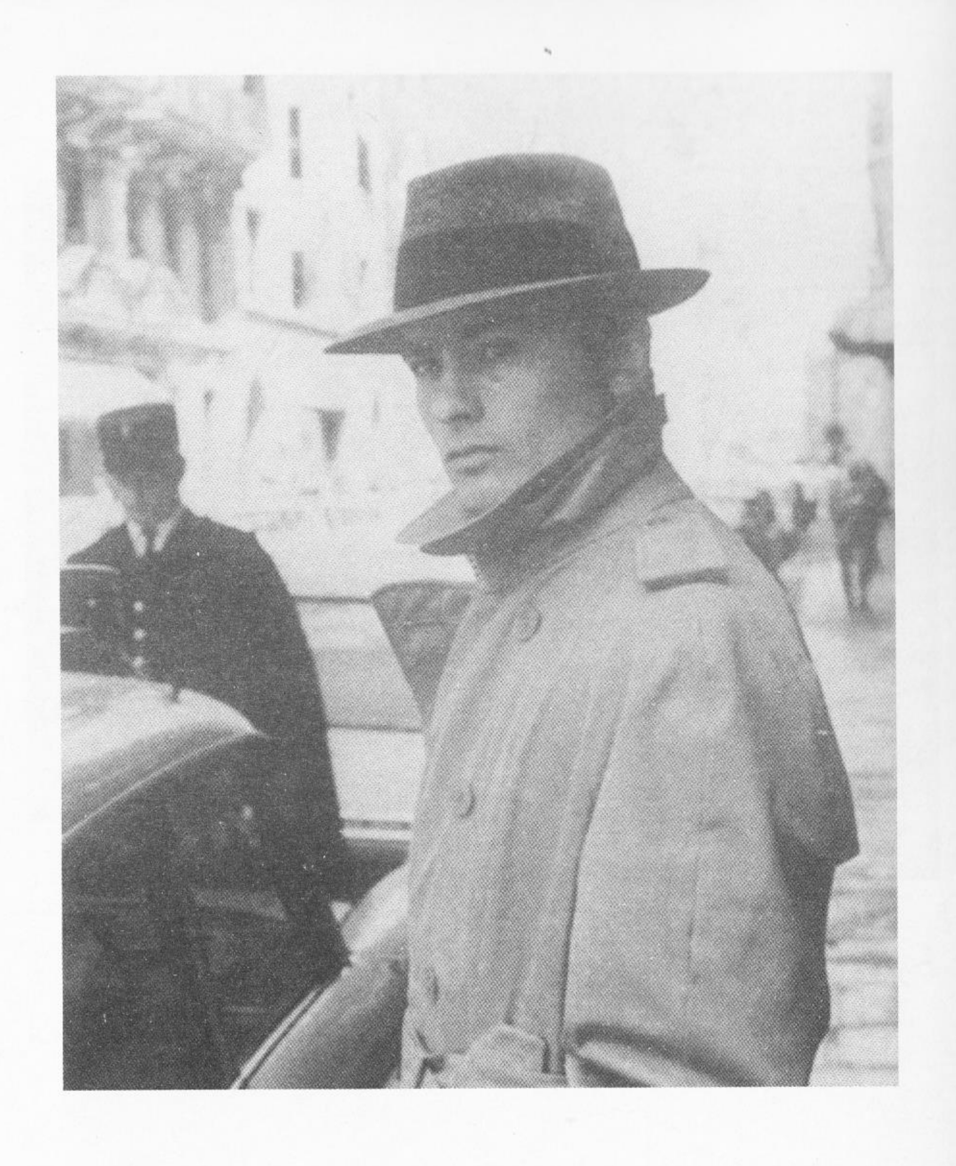
(٤٩) جورجو ألبيرتانزى ودلفين سيريج فى مشهد من فيلم "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١) من إخراج ألان رينيه وإنتاج مشارك مع دومان.



(٥٠) بيبى أندرسن وليف أولمان فى فيلم "بيرسونا".



(٥١) جان مورو, وهنرى سير, وأوسكار فيرنر فى العلاقة الثلاثية لثالث أفلام تروفو الروائية "جول وجيم" (١٩٦١).



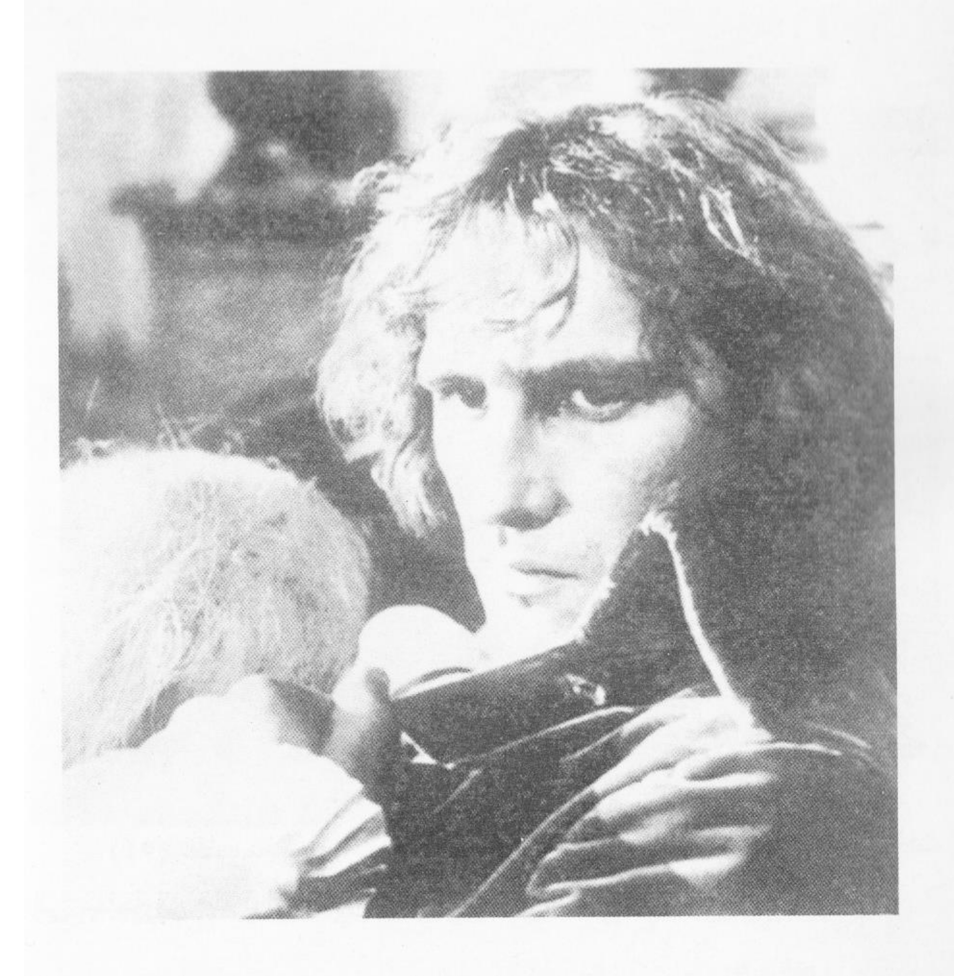
(٥٢) ألان ديلون فى فيلم "بورسالينو" (١٩٧٣).



(٥٣) كلود ليدو فى دور القس الشباب الوحيد المعذب فى فيلم روبرت بريسون "يوميات قس فى الأرياف" (١٩٥٠)



(٥٤) عنف مصممة الأزياء: آن باريو فى دور قاتلة الشرطى التى تحولت إلى سفاحة فى فيلم لوك بيسون "نيكيتا" (١٩٩٠).



(٥٥) جيرار دى بارديو فى فيلم أندريه فايدا "دانتون" (١٩٨٢).



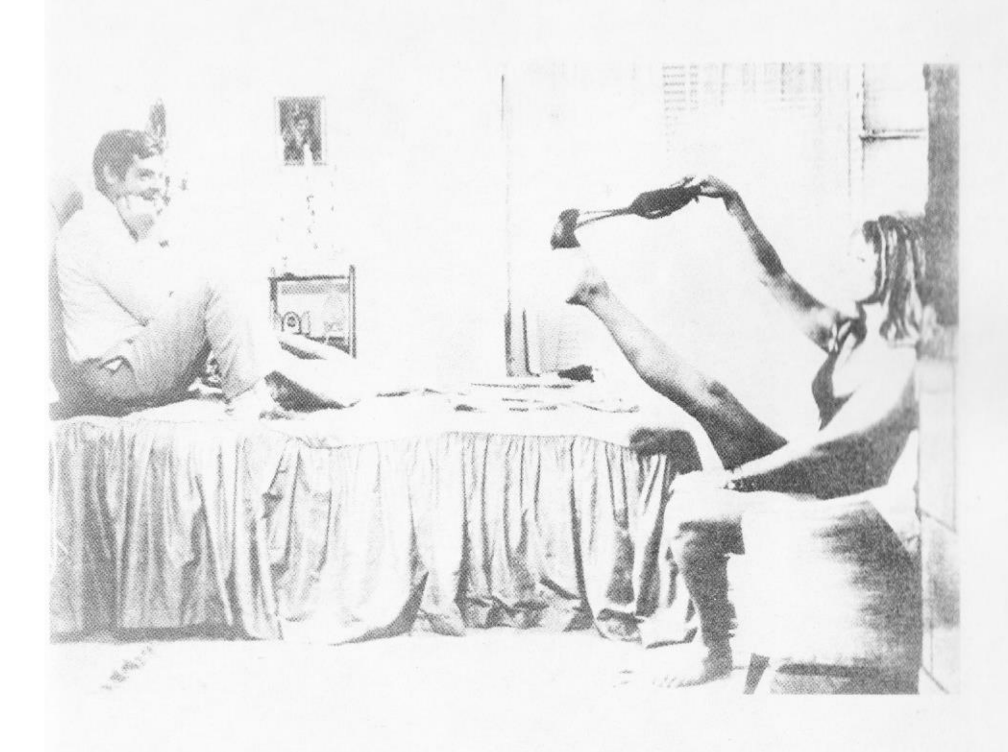
(٥٦) جوليتا ماسينا فى دور جيلسومينا فى فيلم فيللينى "الطريق" (١٩٥٤).



(٥٧) لينو فينتورا فى دور مفتش الشرطة الذى يحقق فى جرائم المحقق المحلى فى فيلم فرانشيكو روزى من الإنتاج الإيطالى الفرنسى المشترك "جثث شهيرة" (١٩٧٥).



(٥٨) لينو فينتورا فى دور مفتش الشرطة الذى يحقق فى جرائم المحقق المحلى فى فيلم فرانشيكو روزى من الإنتاج الإيطالى الفرنسى المشترك "جثث شهيرة" (١٩٧٥).



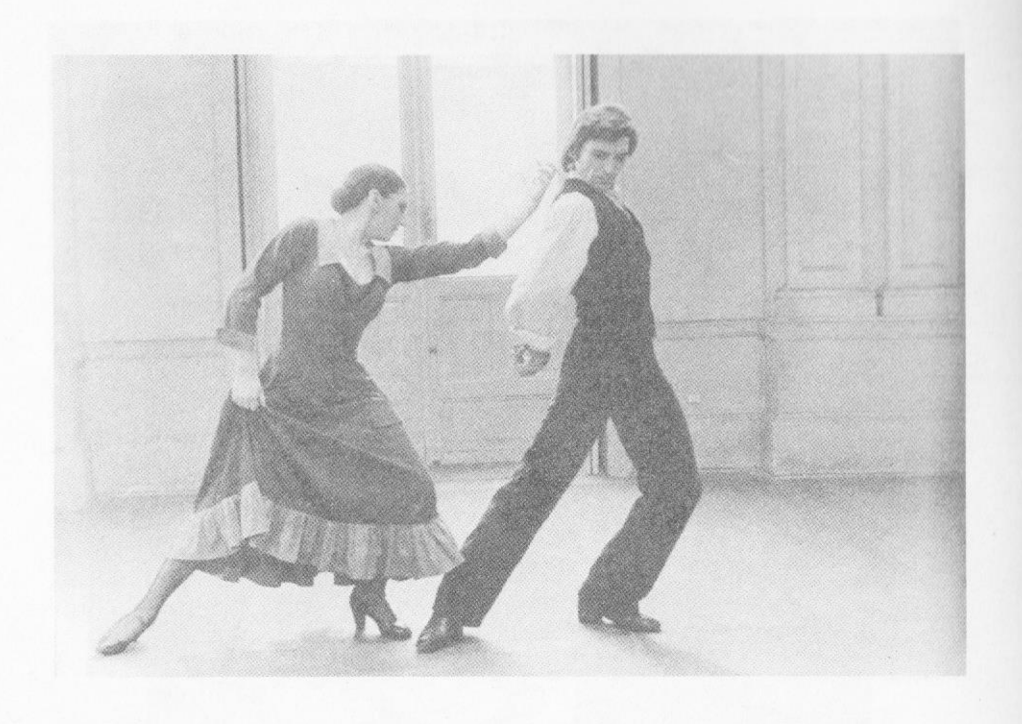
(٥٩) مارشيللو ماسترويانى وصوفيا لورين فى فيلم دى سيكا ذى الثلاثة أجزاء "أمس واليوم وغداً" (١٩٦٣).



(٦٠) دومينيك ساندا تواجه جان لوى ترينتينيان فى فيلم "الممثل (١٩٧٠).



(٦١) كلوديا كاردينالى وريناتو سالفاتورى فى فيلم "أشخاص مجهولون" (١٩٥٨) لماريو مونيتشيللى.



(٦٢) الاعتماد على الأشكال التقليدية للثقافة الأسبانية, فيلم _"عرس الدم" (١٩٨١) لكارلوس ساورا, يصور بروفات من النسخة الراقصة لمسرحية لوركا.



(٦٣) لولا جاوس فى دور الأم الملتهمة التى رفضها فى النهاية ابنها فى فيلم "المنتهكون" (١٩٧٥) لخوسيه بوراو.



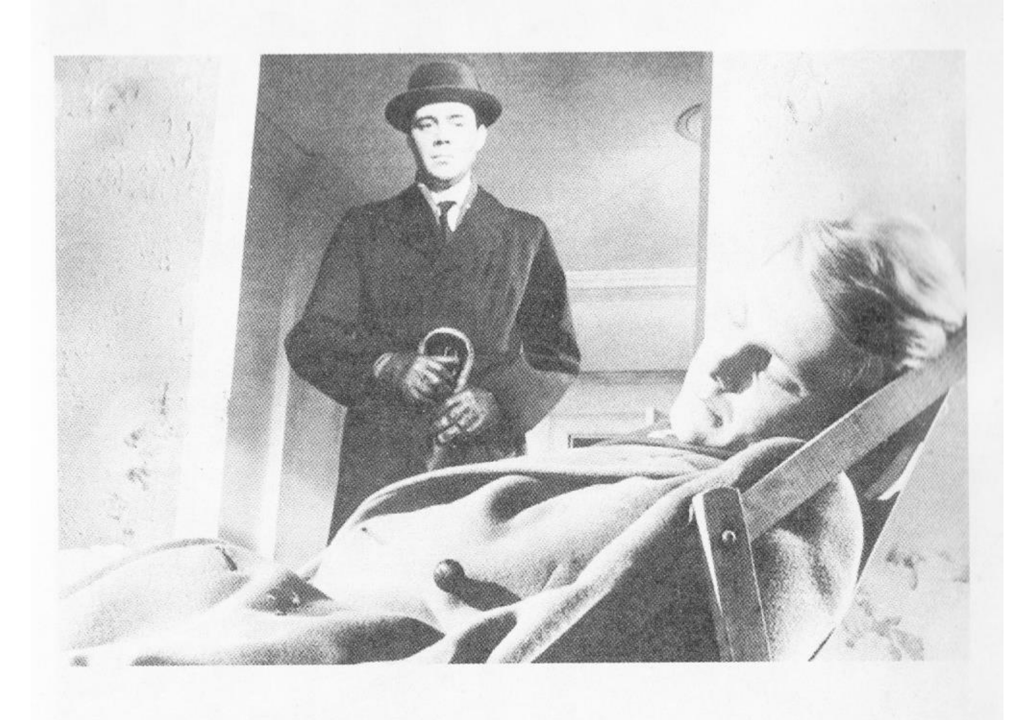
(٦٤) بيدرو ألمودوفار يقود فيكتوريا أبريل فى فيلم كعوب عالية (١٩٩١), أحد ميلودرامياته الساخرة التى صنعت منه نجما عاليا.



(٦٥) مشهد من أول أفلام أوليفيرا الروائية الذى نال نجاحا عالميا "أنيكى بوبو" (١٩٤٢) الذى تم تصويره فى الأحياء الفقيرة فى أوبورتو.



(٦٦) ريتا توشينجهام وروبرت ستيفينس ومواري ميلفن ودورا برايان في فيلم توني ريتشاردسون "طعم العسل" (١٩٦١)



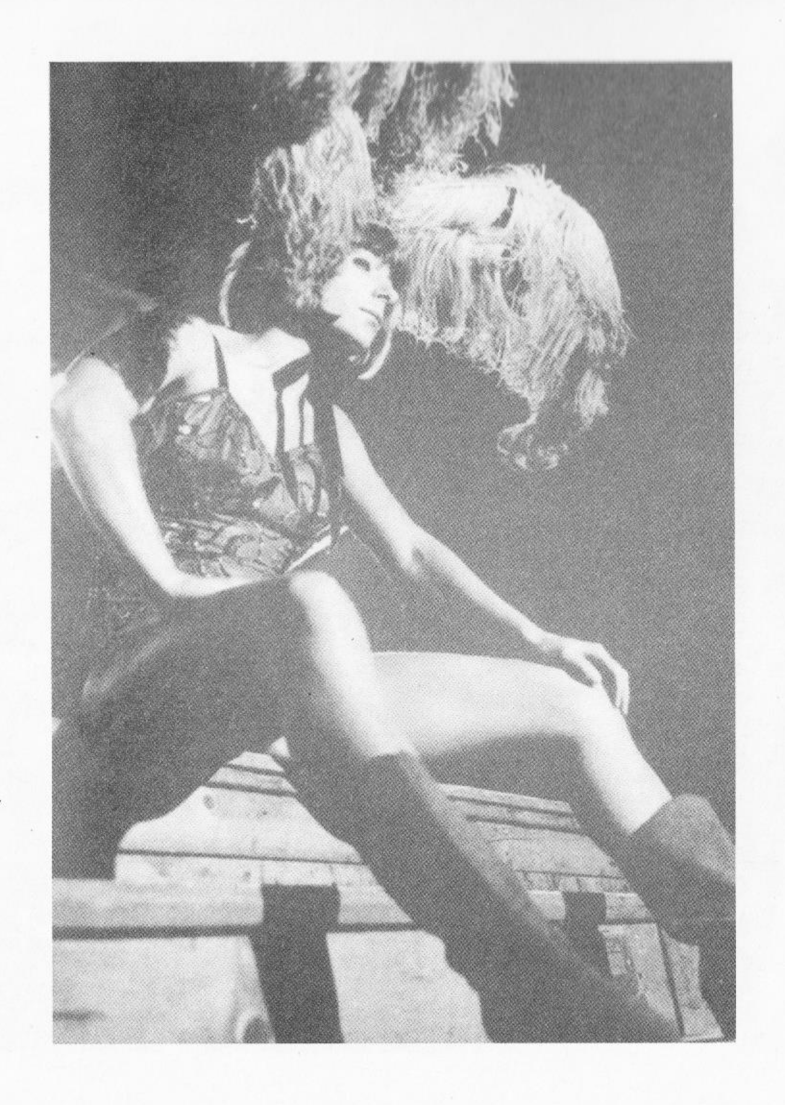
(٦٧) جيمس فوكس وديرك بوجارد فى دور الخادم فى فيلم جوزيف لوزى "الخادم" (١٩٦٣)



(٦٨) ميك جاجر فى فيلم دونالد كاميل ونيكولاس ريج "الأداء" الذى صنع فى عام ١٩٦٨ ولم يعرض إلا فى عام ١٩٧٠.



(٦٩) أنطونى هيجنز فى دور الرسام الشاب فى الفيلم الروائى الأسلوبى الأول لبيتر جرينواى "عقد الرسام" (١٩٨٢).



(٧٠) هانيلور هوجر فى فيلم "فنانون على قمة القمة" (١٩٦٨) وفيه يستخدم ألكسندر كلوجه نسيجاً من الصور الفوتوغرافية, والجريدة السينمائية, واللقطات الأرشيفية فى قصة لينى بيكرت التى تحاول أن تطور نوعاً جديداً من السيرك.



(٧١) مارجريت كارستينسين وهانا شيجولا فى فيلم "الدموع المريرة لبيترا فون كانط" (١٩٧٢)



(٧٢) كلاوس كينسكى فى فيلم فيرنر هيرتزوج "غضب الرب" (١٩٧٢).



(٧٣) أليس (بيللا روتلاندر) تلتقط صورة بولارويد لفيليب (روديجر فوجلر) فى فيلم فيم فيندرز "أليس فى المدن" (١٩٧٤).



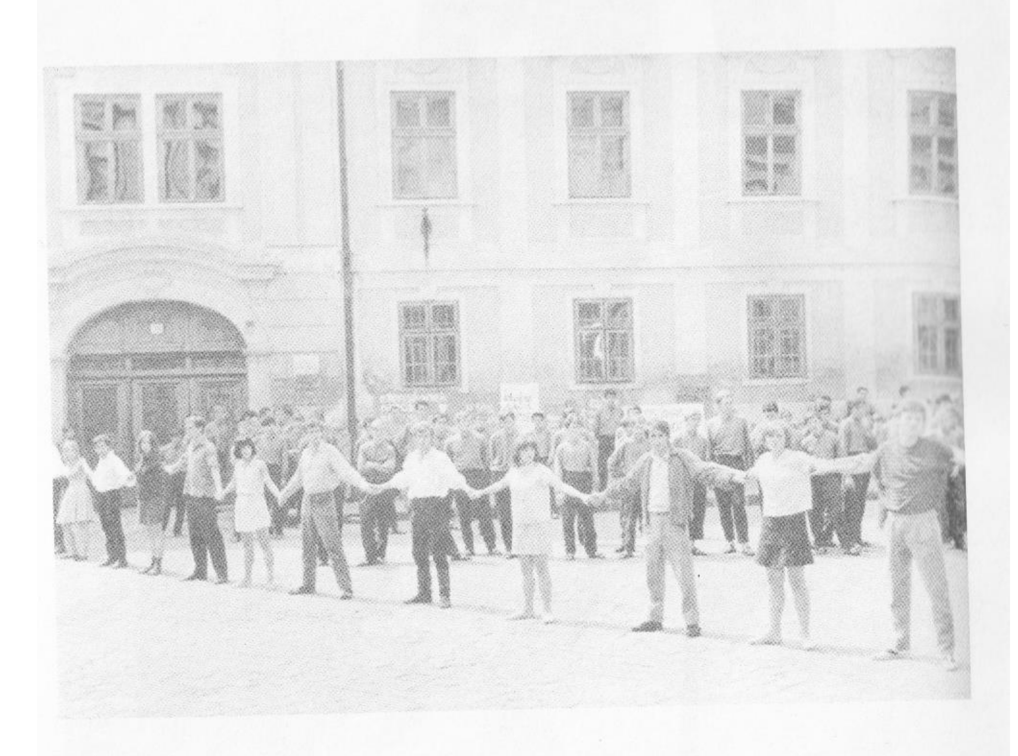
(٧٤) كاترينا تولباخ فى دور معلمة المدرسة التى تسرق مصرفاً لكى تنقذ حضانة من الإفلاس فى فيلم مارجريت فون تروتا "الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس" (١٩٧٧).



(٧٥) عودة إلى جماليات سينما ما قبل النازية: إرنست بورشيرت وهيدلجارد نيف فى فيلم فولجانج شتاوت "القتلة بيننا" (١٩٤٦).



(٧٦) زبيجنيو سيبولسكى فى دور مناضل المقاومة البولندية عند نهاية الحرب فى القصة العنيفة للصراعات السياسية فى فيلم فايدا "الرماد والماس" (١٩٥٨)



(٧٧) طلبة الكلية يواجهون الشرطة فى فيلم ميكلوش يانشكو "المواجهة" (١٩٦٨) والذى يجمع بين المعالجة المجازية لتاريخ المجر بعد عام ١٩٤٥ والأسلوب السينمائى الأصيل.



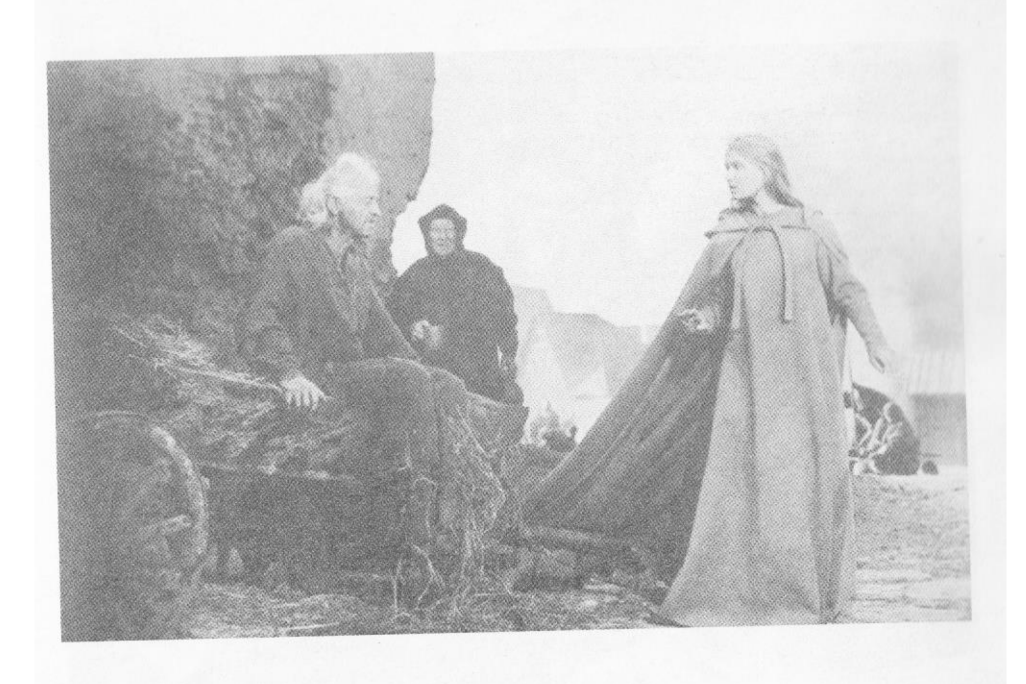
(٧٨) كاترين دينيف فى فيلم رومان بولانسكى من الإنتاج البريطانى "الاشمئزاز" (١٩٦٥).



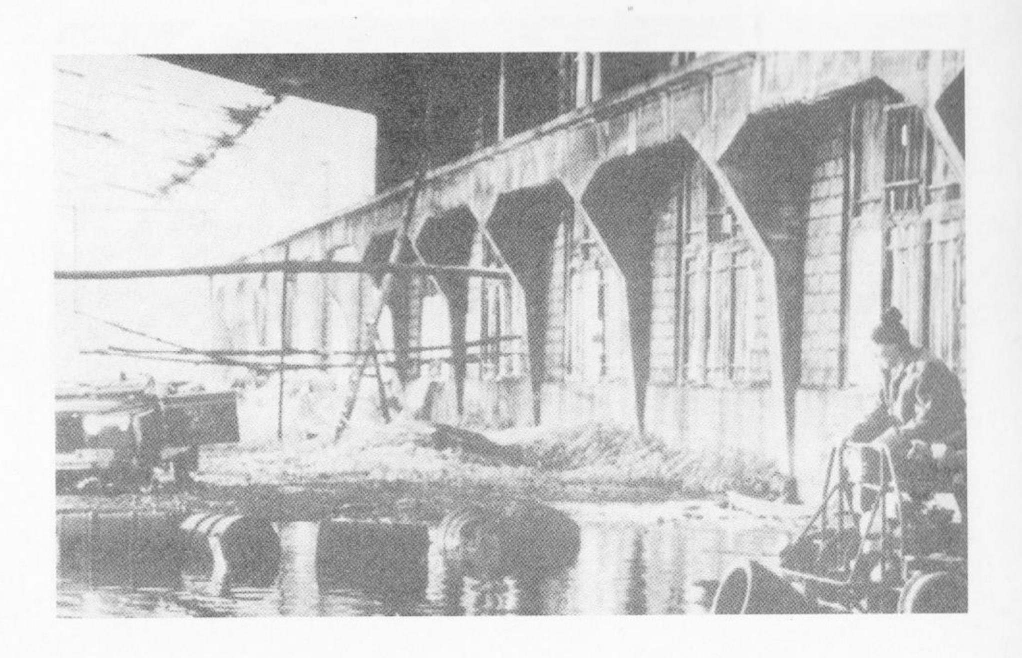
(٧٩) جزء من سلسلة الأفلام العشرة, "فيلم قصير عن القتل" (١٩٨٩) الذى بدأت به الشهرة العالمية للمخرج كريستوف كيسلوفيسكى.



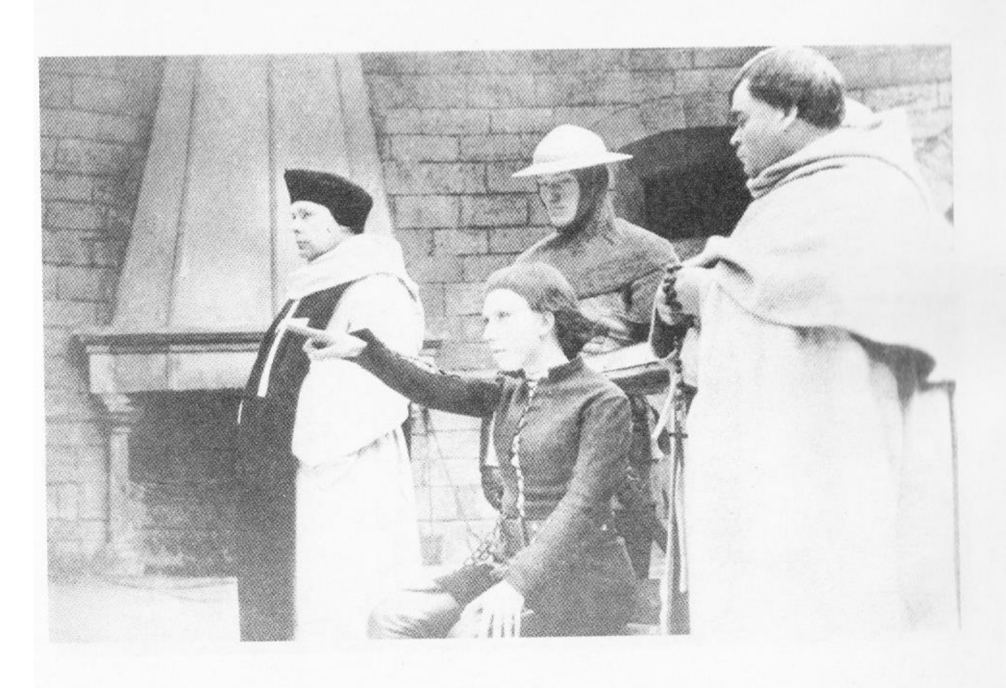
(٨٠) ذوبان الجليد: الفيلم الروائى الثانى لجورجى شوكراى "أنشودة جندى" (١٩٥٩) الذى يتناول المعاناة والخسارة التى تعرض لها الروس العاديون خلال الحرب العالمية الثانية.



(٨١) فيلم "الملك لير" (١٩٧١) لجريجورى كوزنتسيف, عن ترجمة بوريس باسترناك لمسرحية شكسبير.



(٨٢) الفانتازيا المستقبلية والمجاز السياسى فى فيلم تاركوفسكى "الصياد" (١٩٧٩).



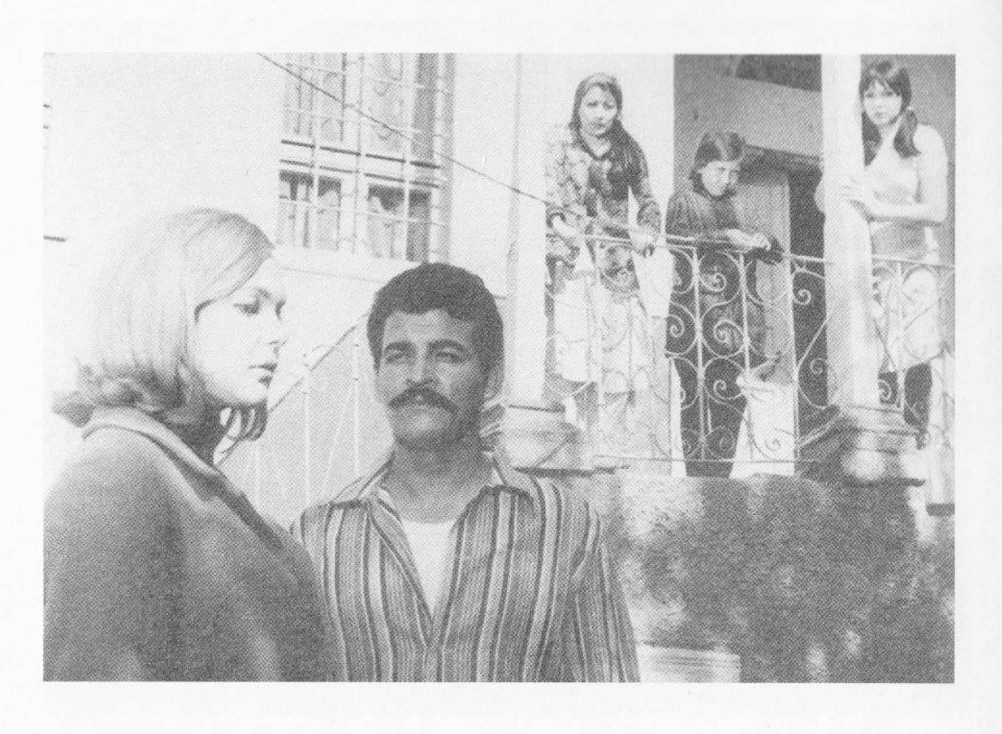
(٨٣) إينا شوريكوفا فى دور العاملة التى قام تمثيلها لدور جان دارك فى فيلم بالتأثيرعلى حياتها الحقيقية, فى فيلم "البداية" (١٩٧٠) من إخراج جليب بانيلوف.



(٨٤) الجماليات الباروكية فى فيلم سيرجى بارادجانوف الأرمينى "لون الرمان" (١٩٦٨).



(٨٥) ثقافة آسيا الوسطى: مشهد من فيلم "الثلاثية" (١٩٧٨) لعلى خامر اييف.



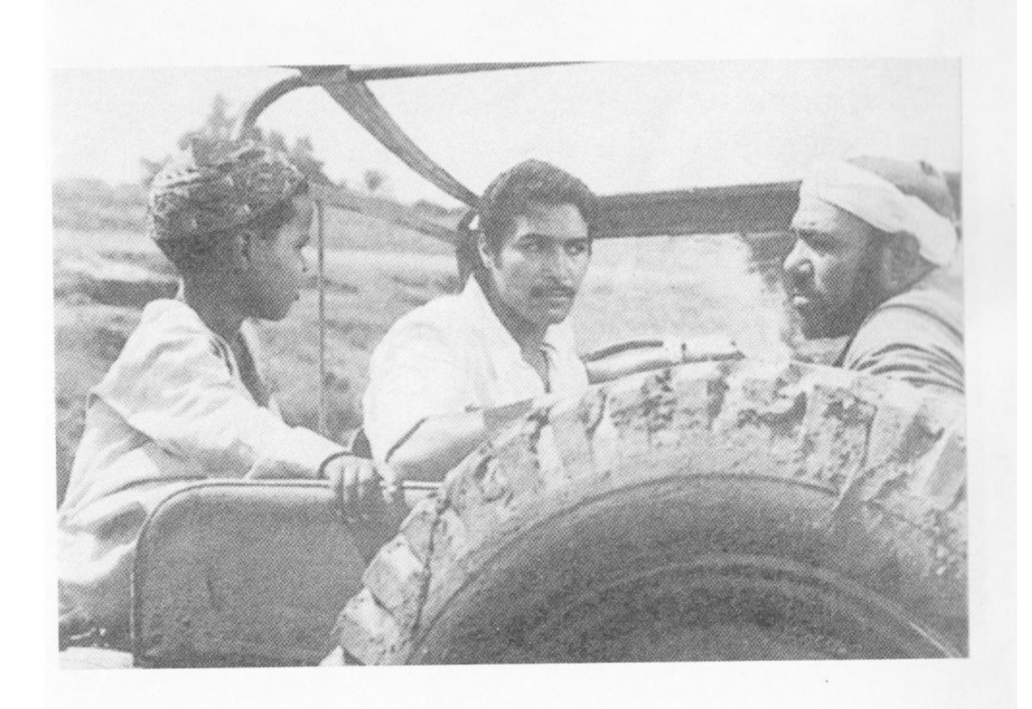
(٨٦) الصراع بين ثقافات الشرق والغرب فى فيلم خالد رفيق "لقد فقدت قلبى من أجل تركى" (١٩٦٩).



(٨٧) مشهد من فيلم "الحائط" (١٩٨٣) آخر أفلام المخرج التركى يلماظ جونى.



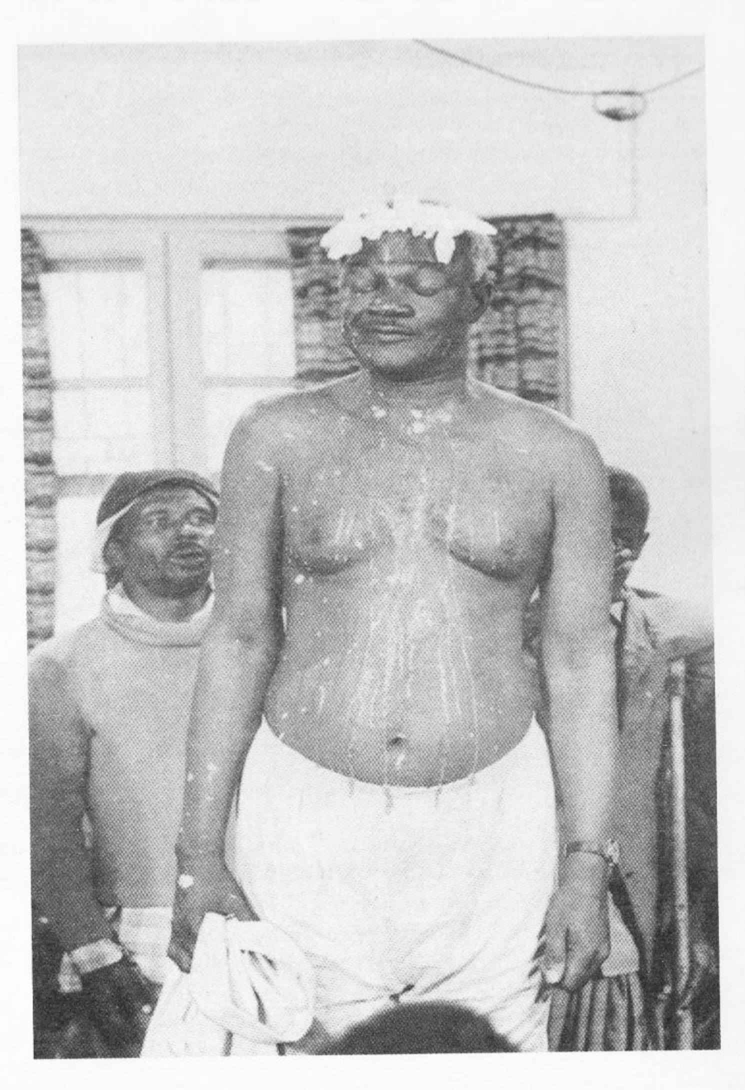
(٨٨) فيلم "لك يوم يا ظالم" (١٩٥١) لصلاح أبو سيف, الذى يعتمد على رواية زولا "تيريز راكان", وهو الفيلم الذى ألهم الأفلام المصرية التى تصور أجواء الطبقات الفقيرة.



(٨٩) "العصفور" (١٩٧٣).



(٩٠) مشهد من "ساعة التحرير دقت" (١٩٧٣), دراسة المخرجة اللبنانية هاينى سرور للاستعمار ونضال الجيش الشعبى لتحرير عمان.



(٩١) تييرنو لاى فى دور رجل الأعمال الثرى الحاج عبد القادر بيه، يعرض نفسه لطقوس الإهانة فى محاولة لاستعادة فحولته فى فيلم أوسمان سيمبينى "كسالا" (١٩٧٤).



(٩٢) سليمان سيسى يجمع الالتزام الاجتماعى مع الصورة الثرية فى فيلم "الريح" (١٩٨٢), قصة طالبين ودورهما فى التمرد داخل جامعتهما.



(٩٣) فيلم "الساعى" (١٩٨٥) لأمير نادرى.



(٩٤) "أكيلى مات جايو" (١٩٦٣) من آخر أفلام المخرج الناطق باللغة الهندية ناندال جاسوانتلال



(٩٥) حكاية ساتياجيت راى عن الهند تحت حكم الراج: "لاعبو الشطرنج" (١٩٧٧)



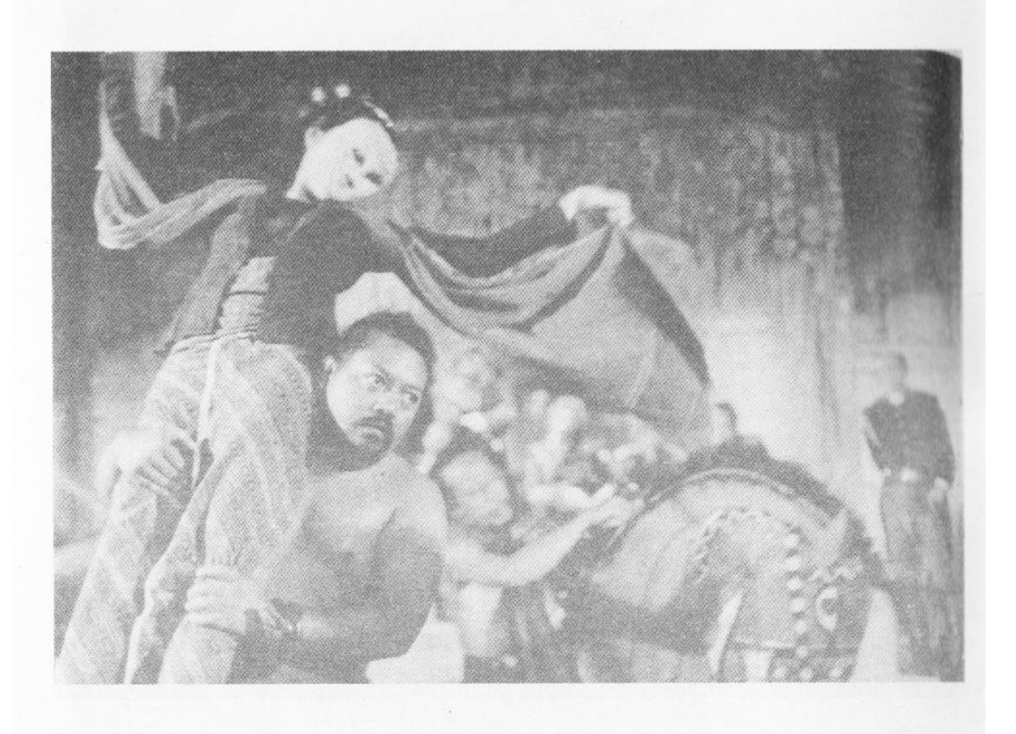
(٩٦) فيلم مرينال سين "الهدوء يلف الفجر" (١٩٧٩)



(٩٧) ريتويك جاتاك فى آخر مشهد من فيلمه الأخير "العقل, الجدل, وقصة" (١٩٧٤)



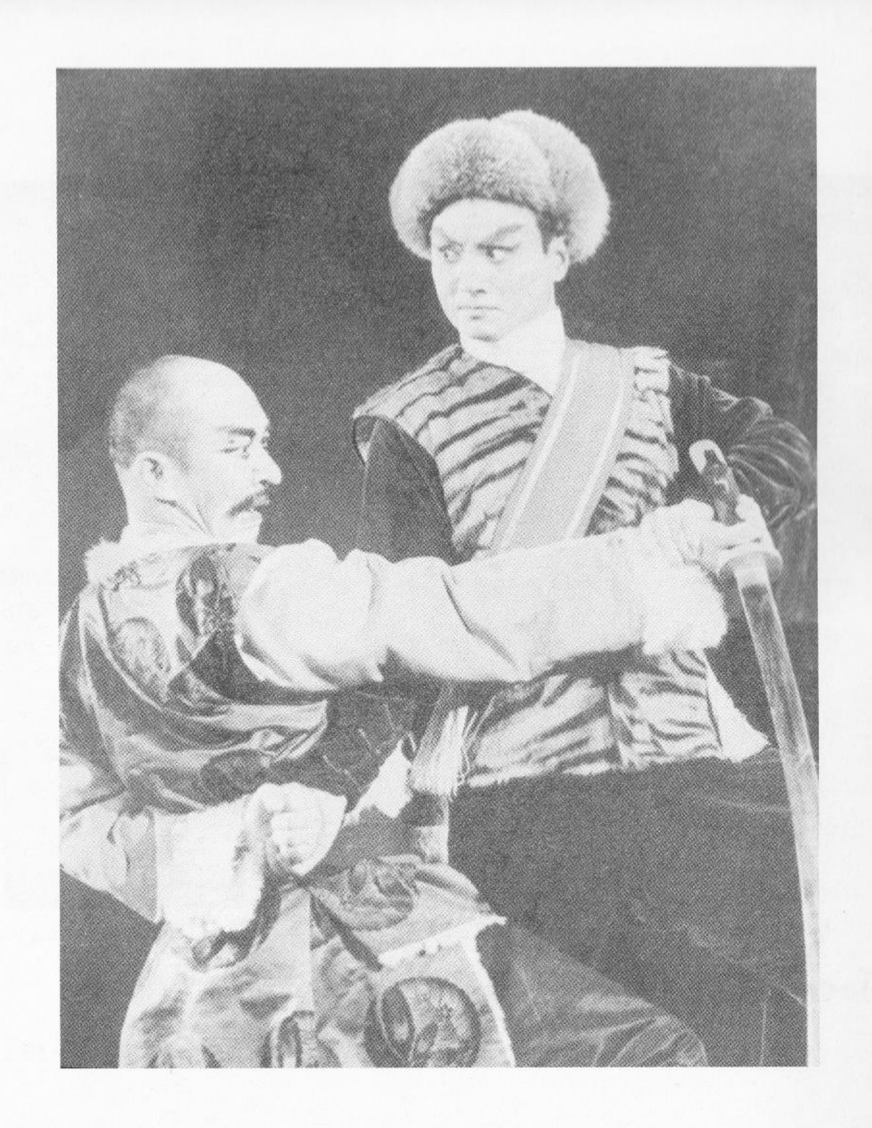
(٩٨) سيما بيسواس فى فيلم "ملكة العصابة" (١٩٩٤), ملحمة انتقام من إخراج شانكار كابور, وتأخر عرضه عامين بسبب الرقابة.



(٩٩) مشهد من "نوفمبر ١٨٢٨" (١٩٧٩) الدراما الكلاسيكية عن المقاومة خلال حرب جاوا من إخراج تيجو كاريا.



(١٠٠) "رورو ميندوت" (١٩٨٣) اقتباس المخرج آمى بريونو عن روميو وجولييت, والذى يدور فى القرن السابع عشر.



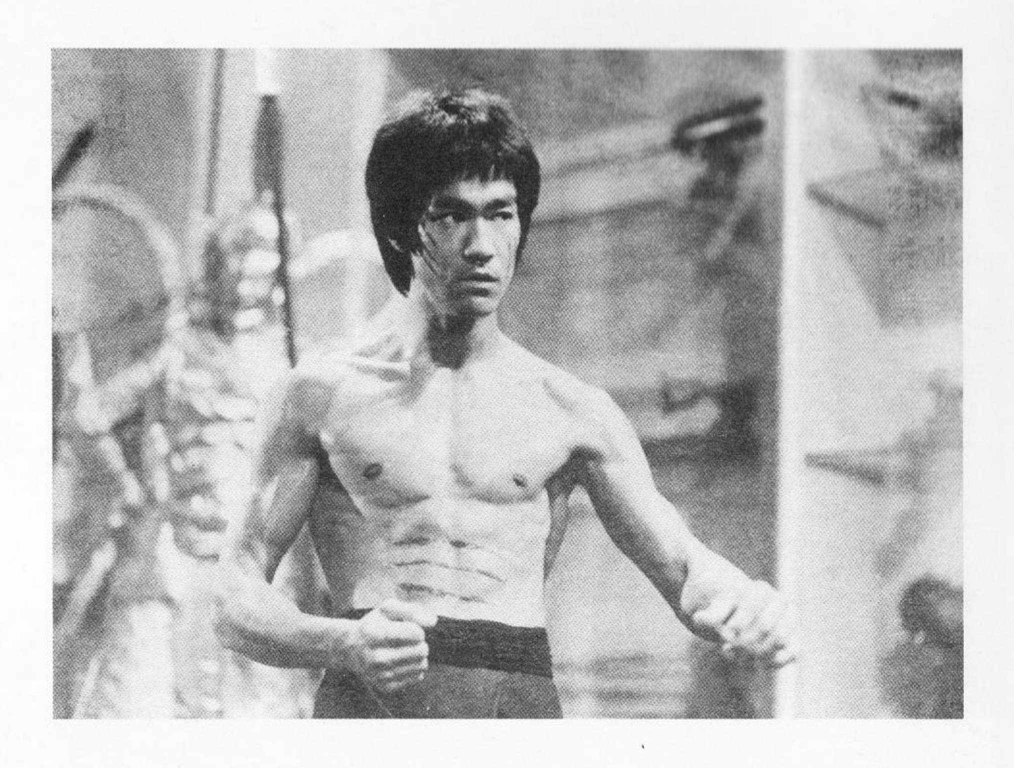
(١٠١) الأداء والتجسيد الأسلوبيان فى النسخة السينمائية لجيانج كينج (زوجة ماو) لأوبرا النموذج الثورى "التعامل مع جيل النمر بالاستراتيجية" (١٩٧٠) من إخراج زى تيبلى.



(١٠٢) "الأرض الصفراء" (١٩٨٤) من إخراج تشين كيج, العمل المهم لواحد من مخرجى الجيل الخامس.



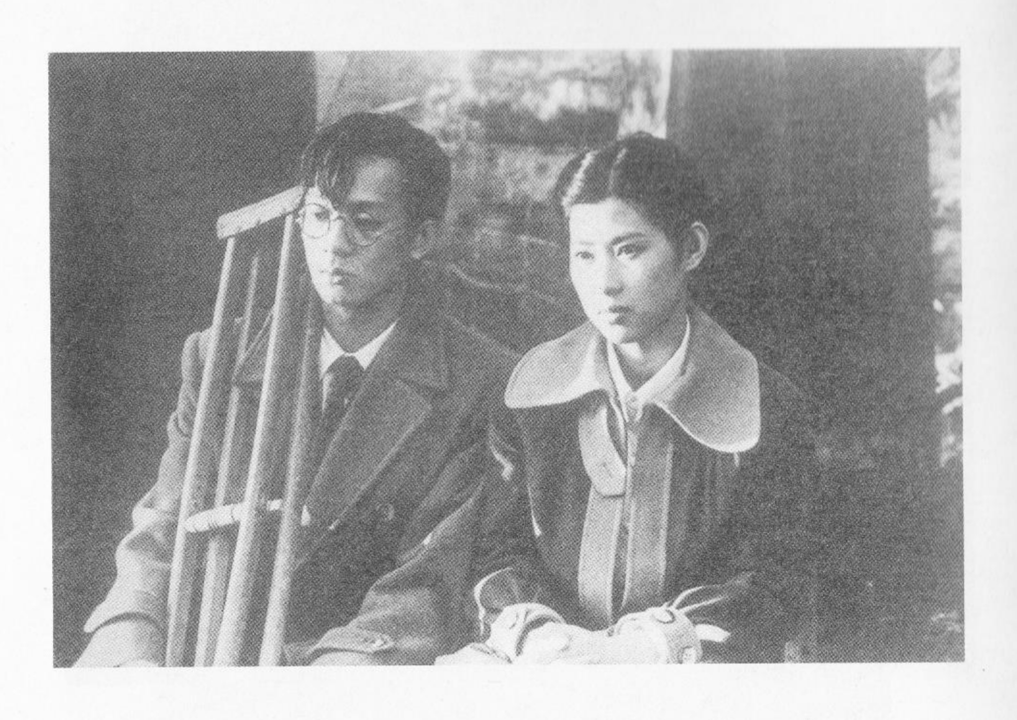
(١٠٣) فيلم "ارفع المصباح الأحمر" (١٩٩١) من بطولة جونج لى وإخراج زانج ييمو.



(١٠٤) انتشرت جماهيرية أفلام فنون القتال من هونج كونج فيما وراء المستعمرة: بروس لى فى فيلم "دخول التنين" (١٩٧٣)، أول أفلام الكونغ فو الهوليوودية.



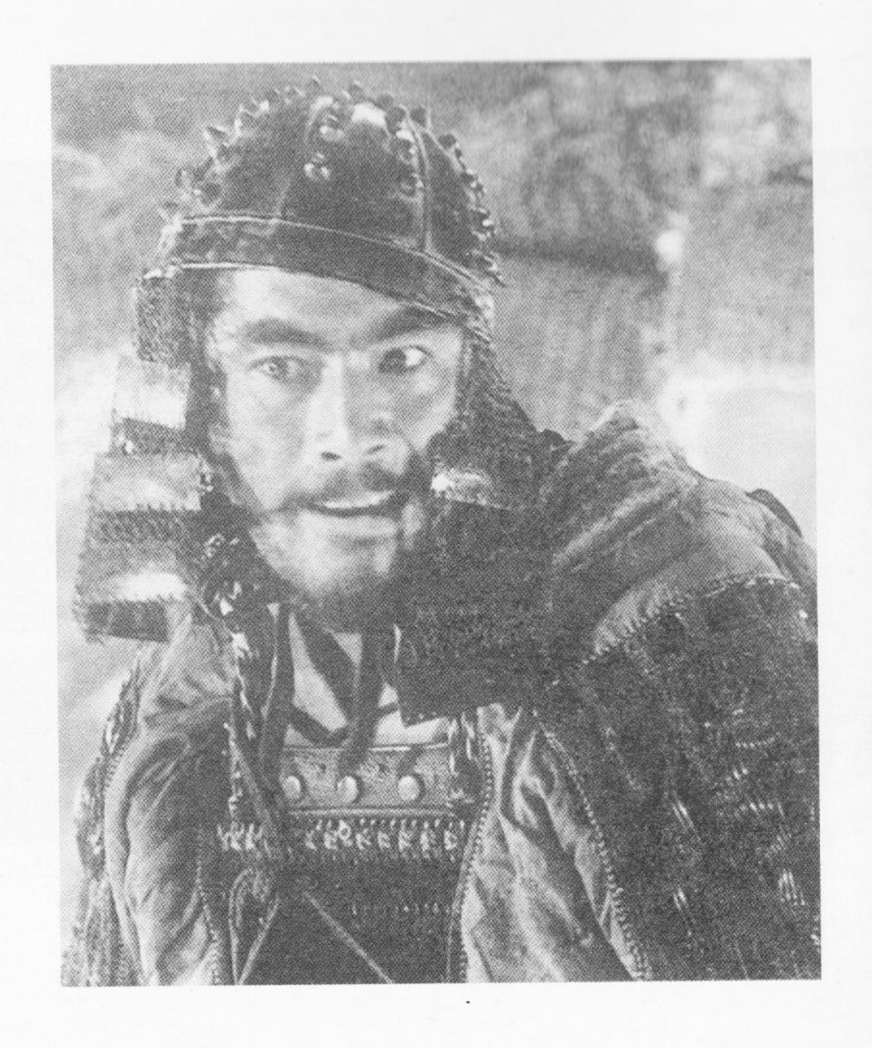
(١٠٥) شو يون فات يهدد تونى ليونج فى فيلم جون وو الأسلوبى شديد
العنف "متقن جيداً" (١٩٩٢)



(١٠٦) مشهد من "مدينة الأحزان" للمخرج التايوانى هوزياو سين. فاز الفيلم بجائزة الأسد الذهبى فى فينسيا فى عام ١٩٨٩, لكن العلم التايوانى لم يرتفع أثناء تسلم الجائزة بسبب اعتراضات الحكومة الصينية.



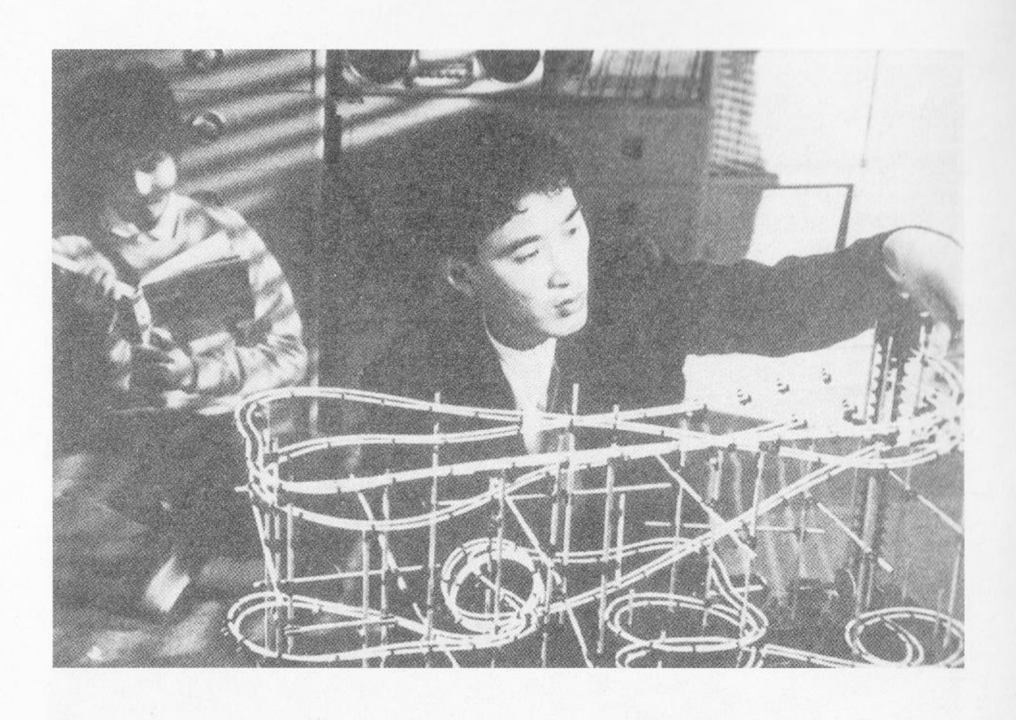
(١٠٧) مشهد من فيلم "الثمرة المجنونة" (١٩٥٦), من إخراج كونا كاهيرا عن العلاقات والانتقام, وهو الفيلم الذى يحاول إضافة النزعة الجماهيرية إلى نمط أفلام الشباب فى صناعة السينما اليابانية.



(١٠٨) "الساموراى السبعة" (١٩٥٤).



(١٠٩) "الاحتفال" (١٩٧١)



(١١٠) "لعبة عائلية" (١٩٨٣) من إخراج يوشى ميتسو موريتا, وهوتشريح ساخر لنمط أفلام العائلة التقليدى.



(١١١) "حياتى المهنية الرائعة" (١٩٧٩)، جودى ديفيز تحلم بكسب العيش عن طريق الكتابة فى اقتباس المخرجة جيليان أرمسترونج عن رواية مايلز فرانكلين.



(١١٢) الحرب على الطريق: "مادماكس٢" (١٩٨١).



(١١٣) زاك والاس فى دور المحارب المتمرد الباحث عن الانتقام من تدمير مجتمعه فى فيلم "أوتو" (١٩٨٢) من إخراج جيف ميرنى.



(١١٤) بول أنكا, موضوع فيلم السينما المباشرة الشهير "صبى وحيد" (١٩٦١) من إخراج وولف كوينج ورومان كرويتور, ومن تمويل مجلس السينما الوطنية.



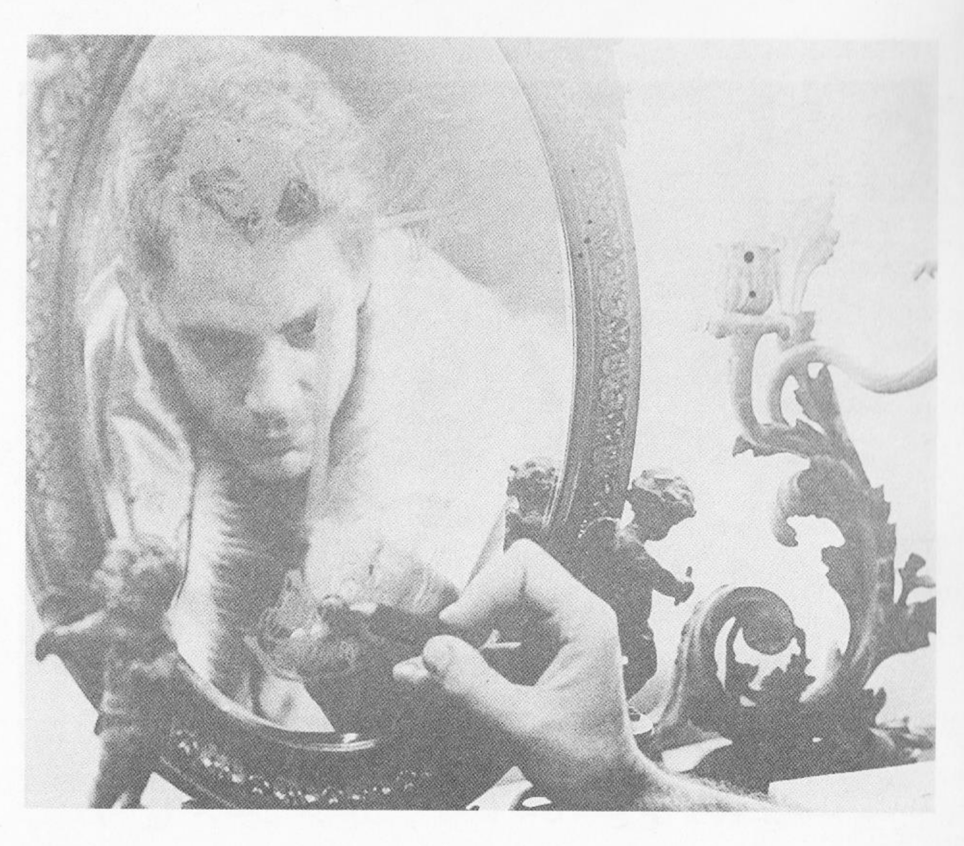
(١١٥) مشهد من فيلم "غداء هزيل" (١٩٩٢) من إخراج كرونينبيرج, وهو الفيلم غير العادى الذى يجسد العالم الكابوسى لويليام بوروز.



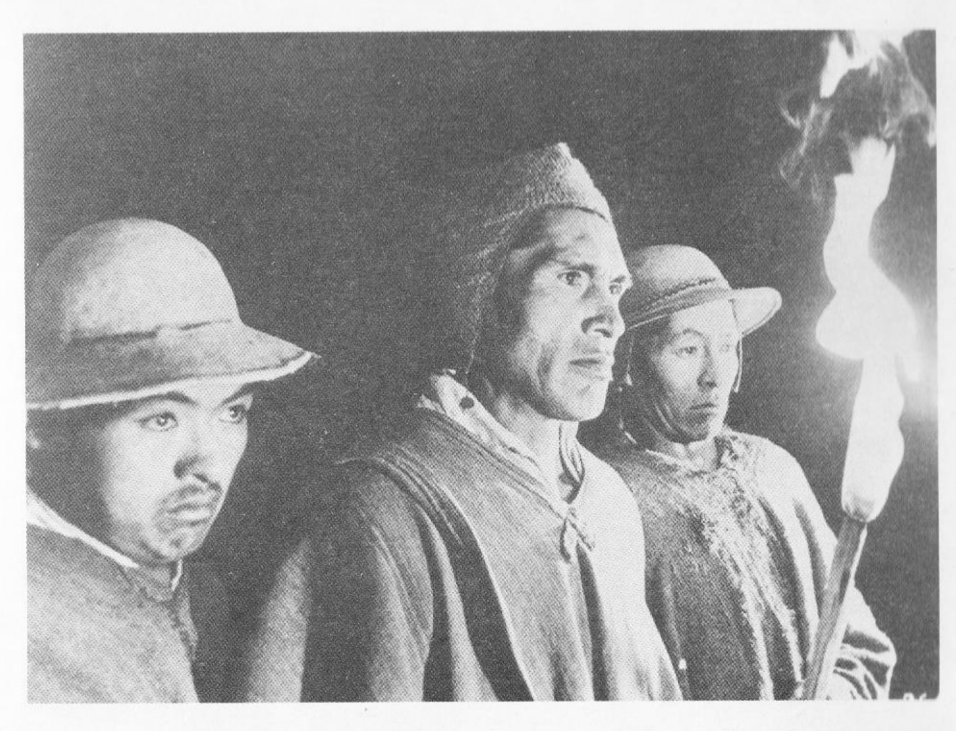
(١١٦) "يسوع مونتريال" (١٩٨٨) من إخراج دينيس أركان, لقد حقق لوتير بلوتو شهرته العالمية بفضل أدائه كممثل تتأثر حياته بعمق عندما يقوم بدور المسيح فى مسرحية الآلام.



(١١٧) "أنطونيو داس موريتس" (١٩٦٩) فيلم الويسترن الأسلوبى المقلوب
جلوبير روشا.



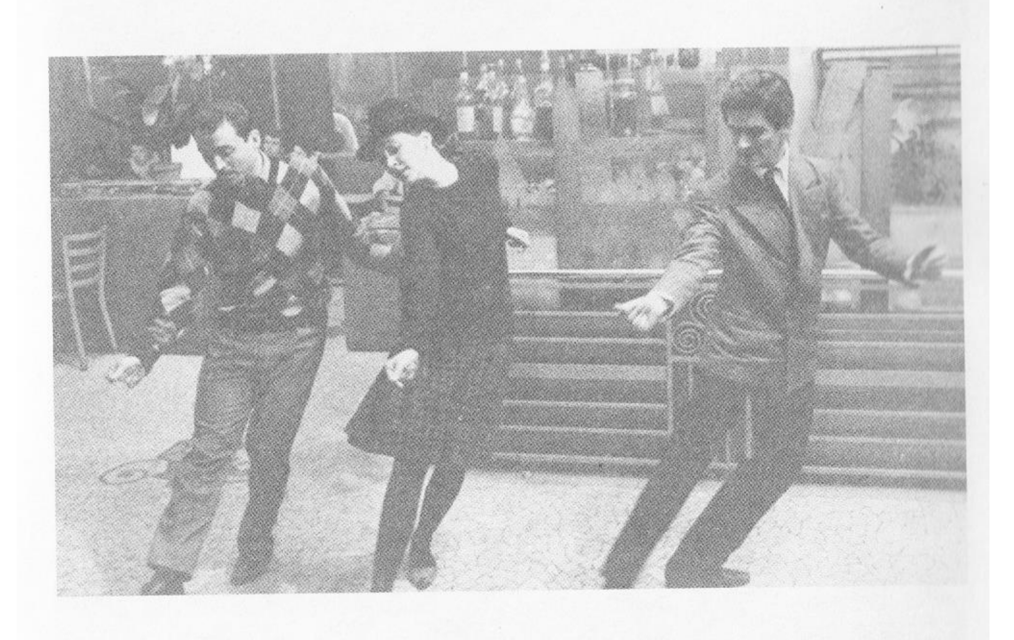
(١١٨) سيرجيو كورييرى فى دور المثقف المتردد فى فيلم توماس جويتيريز آليا "ذكريات التخلف" (١٩٦٨).



(١١٩) "دم نسر الكوندور" (١٩٦٩) الذى صنع فى بوليفيا بواسطة جماعة أوكاماو, ويستخدم موضوع التعقيم الإجبارى للنساء الهنديات كنموذج مجازى على الإمبريالية الأمريكية.



(١٢٠) امرأة ذبحت زوجها تجرى هاربة مع ابنتها فى فيلم "بحر الورود" (١٩٧٧) من إخراج أنا كارولينا تيكسيرا سواريس.



(١٢١) أنا كارينا مع كلود براسور (إلى اليسار) وسامى فرى (إلى اليسار) فى رقصة مرتجلة من فيلم جان لوك جودار "اللامنتمون".



(١٢٢) رتابة العمل المنزلى: دلفين سيريج فى دور ربة المنزل/العاهرة فى فيلم "جان ديلمان, ٢٣ رصيف الاقتصاد ١٠٨٠ بروكسيل" (١٩٧٥).



(١٢٣) كورين مارشان فى فيلم أنييس فاردا "كليو من ٥ إلى ٧" (١٩٦١).



(١٢٤) "سينما الفن" من أجل العالم؟ فيلم بيرتولوتشى الذى حصل على حفنة من جوائز الأوسكار والشهرة العالمية والملحمة عن التاريخ الصينى "الإمبراطور الأخير" (١٩٨٧).



(١٢٥) مستر أورانج (تيم روث) ومستر هوايت (هارفى كايتل) فى أعقاب
حاولة السطو المسلح الفاشلة فى فيلم كوينتين تارانتينو "كلاب المستودع" (١٩٩٢)



(١٢٦) روبرت دى نيرو فى دور ماكس كودى, المسجون السابق الذى يبحث عن الانتقام فى فيلم مارتين سكورسيزى "كيب فير"(١٩٩١), وهو إعادة لفيلم التشويق من إخراج لى تومسون فى عام ١٩٦٠.

المحرر فى سطور :

جيوفرى نويل سميث

تخرج من جامعة أوكسفورد عام ١٩٦٢ متخصصاً فى اللغتين الإيطالية والفرنسية, ونشر بعد أعوام قليلة كتاباً عن المخرج الإيطالى لوكينو فيسكونتى, وبدءاً من عام ١٩٧٤ تخصص فى الدراسات السينمائية, وأصبح محرراً لمجلة "سكرين" ورئيساً للقسم التعليمى وإدارة النشر فى "معهد الفيلم البريطانى". وفى تسعينيات القرن الماضى تولى مشروع قاعدة المعلومات الفيلمية الأوربية بتمويل من الاتحاد الأوربى ليصدر "موسوعة أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم" فى عام ١٩٩٦.

وفيها استطاع ببراعة أن يضفى وحدة متسقة على كتابات العديد من المؤرخين والنقاد دون أن يقلل من شأن المناهج المختلفة فى التناول التاريخى, فقد اشترك فى الكتاب اثنان وثمانون كاتباً وكاتبة ينتمون إلى أربع عشرة دولة, ومع ذلك فإن المحرر نويل، سميث صنع سرداً تاريخياً متصلاً ومتشابكاً وخصباً كأنه لوحة من الفسيفساء لاتنفصل تفاصيلها اللحظية عن النظرة التاريخية البعيدة والمتأملة.

المترجم فى السطور:

أحمد يوسف

عضو جمعية نقاد السينما المصريين, والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية, وجريدة "الخليج" الإماراتية.

له العديد من الدراسات والمقالات فى النقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل "الفن السابع" و"اليسار "و"سطور" و"أخبار الأدب".

ترجم كتاب "تاريخ السينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عن لهيئة المصرية العامة للكتاب, ومن كتبه المؤلفة "نجوم وشهب " ، و"فريد شوقى لفنان والإنسان" ، و"نادية لطفى : النجومية بلا أقنعة".

المراجع فى السطور :

هاشم النحاس

-مخرج وناقد سينمائى

-أخرج أكثر من ٤٠ فيلمًا؛ منها "النيل أرزاق ١٩٧٢، والناس والبحيرة ، وتشكى ، وشوا أبو أحمد .

-مثلت أفلامه مصر فى العديد من المهرجانات الدولية وحصلت على ٢٠ جائزة دولية ومحلية .

-ألف ١٠ كتب فى السينما منها : يوميات فيلم ١٩٦٧، ونجيب محفوظ على الشاشة ، والهوية القومية فى السينما العربية ، وصلاح أبوسيف.

-ترجم عن الإنجليزية كتابين: "كيف تعمل المؤثرات السينمائية" و"التكوين فى الصورة السينمائية" ، أشرف على تحرير سلسلة الكتاب السينمائى ٢٥ كتابًا ، الناشر : الهيئة العامة للكتاب.

-عضو شعبة الفنون بالمجالس القومية المخصصة (منذ١٩٨٦).

-عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة منذ (١٩٨٠) .

-عضو لجنة الفنون الاستشارية لمكتبة الإسكندرية (٢٠٠٣-٢٠٠٥).

-أستاذ السينما (غير متفرغ بالجامعة الأمريكية وجامعة ٦ أكتوبر) .

- رئيس مجلس الإدارة المنتخب بجمعية نقاد السينما المصرية (١٩٨٠-١٩٩٠).

- رئيس المركز القومى للسينما الأسبق .



تقدم " موسوعة تاريخ السينما فى العالم" نظرة شديدة الاتساع والعمق؛ فهى تمتد عبر ما يزيد على مائة عام من عمر السينما وعبر جميع أنحاء العالم، كما أنها تتناول حياة وأعمال أكثر الفنانين السينمائيين أهمية وتضع كل ذلك فى سياق تاريخى يشمل عناصر الصناعة والثقافة والسياسة، كما أنها تلقى الضوء على صناعات السينما القومية فى بلدان عديدة لكنها لا تتوقف عند حدود إتاحة المعلومات للقارئ؛ إذ تتيح أيضا نقداً متعمقا يوضح التأثير المتبادل بين الثقافات السينمائية المختلفة.

تتميز الموسوعة بأنها لا تولى اهتمامها فقط للنجوم من الفنانين كغيرها من الموسوعات، وإنما أيضا لكل عناصر التجربة السينمائية مثل مديرى التصوير ومصممى الديكور وقطاعات الجمهور ومؤسسات الرقابة والأنماط الفيلمية وفن التحريك والسينما الطليعية ونوعيات دور العرض وتأثير التليفزيون والفيديو فى التاريخ السينمائى.

تصميم الغلاف: نسرين كشك